

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

(DÉ)FAIRE LA TÉLÉVISION:  
ESQUISSE D'UN MATÉRIALISME FÉMINISTE ET CULTUREL

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR  
ANNE MIGNER-LAURIN

MARS 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## AVANT-PROPOS

Au printemps 2009, je me suis jointe à un projet de recherche-partenariale désirant faire le point sur la place des réalisatrices à la télévision. Dirigé par Anouk Bélanger, en partenariat avec le département de sociologie de l'UQAM, le Service aux collectivités (SAC) de l'UQAM<sup>1</sup> et le Comité Équité de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec (ARRQ), ce projet de recherche-action en est venu à constituer également mon sujet de mémoire. À partir de mon objectif initial d'articuler théories féministes et sociologie des médias, ce projet m'offrait un cadre d'investigation et un terrain spécifique tout à fait pertinent. Le rapport final a été déposé au SAC et à l'ARRQ à la fin de l'été 2012.

Conséquemment, puisque la réflexion générale et le terrain d'enquête de ce projet sont les mêmes, le mémoire reprend inmanquablement des parties du rapport. Toutefois, le mémoire se veut un travail de recherche authentique, c'est-à-dire qu'il propose une réflexion originale à partir d'un cadre théorique construit pour les seuls besoins de ce travail de réflexion<sup>2</sup>.

Avant tout, je tiens à remercier ma directrice, collègue et amie Anouk Bélanger, professeure au département de sociologie de l'UQAM. Je me considère particulièrement choyée d'avoir pu travailler en sa compagnie sur cet audacieux projet. Sa généreuse présence, ses idées lumineuses et sa détermination n'ont pas fini de m'inspirer.

---

<sup>1</sup> Via le protocole *Relais-femmes*, coordonné par Lyne Kurtzman.

<sup>2</sup> Le chapitre 1 et le chapitre 5 sont entièrement originaux.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	ii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
REGARDS CROISÉS SUR LE FÉMINISME, LES <i>CULTURAL STUDIES</i> ET L'ÉCONOMIE POLITIQUE DE LA COMMUNICATION.....	5
1.1 L'économie politique : les origines.....	6
1.2 L'économie politique appliquée à la communication.....	9
1.3 Premier décentrement : l'apport des <i>Cultural Studies</i> .....	10
1.4 Second décentrement : l'apport des théories féministes.....	13
1.5 L'intersection entre féminisme et <i>Cultural Studies</i> .....	26
1.6 Vers un matérialisme féministe et culturel.....	20
CHAPITRE II	
MÉTHODOLOGIE.....	25
2.1 La démarche de recherche.....	25
2.2 Mises en contexte historiques.....	28
2.2.1 Survol de l'histoire de la télévision québécoise.....	28
2.2.2 60 ans de revendications féministes dans les médias.....	31
2.2.3 La lutte des réalisateurs de télévision pour la reconnaissance.....	34



## CHAPITRE III

## LES TRANSFORMATIONS DE L'INDUSTRIE DE LA TÉLÉVISION

## ET L'IMPACT SUR LES RÉALISATRICES.....37

3.1	Les transformations des télévisions britannique et québécoise.....	37
3.2	L'impact sur les femmes, ici et ailleurs.....	41
3.3	L'impact sur les conditions de travail.....	44
3.4	Le rapport au contrôle, au contenu et à la création.....	50
3.5	La réalité du cantonnement et des chasse-gardée.....	56

## CHAPITRE IV

## BILAN DES TABLES RONDES

4.1	Le rapport à la technique : Un mythe dépassé mais des préjugés tenaces.....	64
4.2	La scolarisation : la formation ne garantit pas une place en réalisation.....	64
4.3	L'importance des modèles féminins forts pour gagner en confiance.....	65
4.4	Les assistantes à la réalisation : autrefois un tremplin, un piège aujourd'hui.....	65
4.5	Le manque de confiance : Les stratégies pour <i>survivre</i> au <i>boys' club</i> .....	66
4.6	Le plafond de verre : qui sont les <i>boss</i> de la télévision ?.....	67
4.7	Être « deux fois meilleure » : Les réalisatrices n'ont pas droit à l'erreur.....	67
4.8	Le manque de reconnaissance : perpétuel retour à la case départ.....	68
4.9	La course aux contrats : l'insécurisante dynamique de l'autopromotion.....	68
4.10	La négociation du salaire : des stratégies pour vaincre l'angoisse.....	69
4.11	La relation avec les producteurs et les productrices : alliés ou adversaires ?.....	70
4.12	Les petits budgets : l'inévitable lot des réalisatrices.....	71
4.13	Les changements technologiques : de nouveaux espaces de création.....	71
4.14	Les difficultés sur le plateau : jouer à la mère ou au tyran ?.....	72
4.15	La charge de travail démesurée : un métier sans compromis.....	72
4.16	L'articulation travail-famille : choisir entre la carrière ou les enfants.....	73
4.17	Les transf. de l'industrie de la télévision et l'impact sur les réalisatrices.....	74
4.18	Les conditions de travail : dégradation et précarisation .....	74

4.19	La création, le contenu et le contrôle : le pouvoir, connais pas !.....	75
4.20	Cantonement ou exclusion de certains genres : portes fermées à double tour....	76
4.2.1	Faits saillants du portrait statistique.....	77

## CHAPITRE V

### LE CIRCUIT DE LA TÉLÉVISION : RÉGULER, PRODUIRE, REPRÉSENTER.....78

5.1	Le circuit de la culture.....	79
5.2	La jonction entre la régulation et la production.....	82
5.3	La jonction entre la production et la représentation.....	84

### CONCLUSION.....89

### ANNEXES.....93

A)	Résumé du profil sociodémographique des réalisateurs et réalisatrices.....	93
B)	Présentation de l'échantillon.....	97

### BIBLIOGRAPHIE.....100

## RÉSUMÉ

En plus d'être le théâtre quotidien de nos histoires présentes et passées, la télévision est intimement liée à l'entrée du Québec dans la modernité culturelle et politique ainsi qu'à l'essor du mouvement des femmes dans les années 1970. Or, soixante ans après sa naissance, elle représente toujours un défi particulièrement complexe lorsqu'il est question d'égalité, tant au plan de la production que des représentations. À l'aide d'une perspective féministe en économie politique, ce mémoire sera l'occasion de cerner les impacts des récentes transformations de l'industrie télévisuelle québécoise sur les pratiques des réalisatrices et sur la qualité du contenu. Dans un contexte d'austérité budgétaire, d'accélération de la privatisation et de fragmentation des parts de marchés, la division sexuelle du travail à l'œuvre à la télévision semble s'être raffermie, reléguant les femmes dans des niches sans pouvoir ni prestige. En appréhendant conjointement les relations de production et les rapports de sexe, nous analyserons de quelle manière les réalisatrices manœuvrent, cèdent et résistent dans ce *circuit de la culture* (Hall et Du Gay) sans objectiver leurs expériences ni réduire la complexité du système capitaliste.

FÉMINISME ; FEMMES ; THÉORIE FÉMINISTE ; SOCIOLOGIE DES MÉDIAS ;  
ÉTUDES CULTURELLES ; TÉLÉVISION ; PRODUCTION CULTURELLE ;  
RÉALISATRICES ; REPRÉSENTATION ; MARXISME ; CAPITALISME ;  
ÉCONOMIE POLITIQUE ; ÉGALITÉ ; PRIVATISATION



« Tout le savoir du monde était là, elle le savait. Le cinéma chez soi ? Plus que le cinéma [...] un livre ouvert sur l'univers ; une fenêtre qu'il ferait bon franchir et qui donnerait sur absolument tout [...] Cette fenêtre sur le monde, elle la voulait à tout prix, et l'obtiendrait quoi qu'il puisse lui en coûter. »

(La grosse femme dans  
*Le Premier quartier de la lune*,  
Michel Tremblay)



## INTRODUCTION

« La question des femmes et des médias  
est une « “histoire inachevée”<sup>1</sup> ».

60 ans après l'acte de naissance de la télévision québécoise, il est devenu particulièrement usuel, tant à la droite qu'à la gauche de l'échiquier politique, d'accuser la télévision de quelques-unes de nos abominations collectives. Même pour un observateur attentif des médias, sa nature contradictoire la rend difficile à apprivoiser. Ce qui ne légitime pourtant pas une hiérarchisation qui ferait d'elle un télévision offre un terrain de jeu fascinant pour quiconque veut réfléchir à la question du pouvoir et de la culture. En un sens, elle est quelque chose comme le théâtre du capitalisme, le drame de notre modernité<sup>2</sup>.

Renfermant d'immenses possibles en termes de conscientisation et de transformations, elle est aussi capable du pire. De se faire complice d'une culture de masse hégémonique et stérile, avec ses concepts clé en main et autres contenus pré-digérés destinés à vendre aux publicitaires du *temps de cerveau disponible*<sup>3</sup>. Manufacturée sur des marchés fragmentés et volatiles, elle sert souvent à réaffirmer l'idéologie et les représentations dominantes. S'il arrive parfois dans les milieux

---

<sup>1</sup> Gallagher, cité dans Byerly et Ross, 2006.

<sup>2</sup> Emprunté à John Hartley de la Queensland University of Technology, à propos de l'œuvre phare de Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (4<sup>e</sup> de couverture, édition 2003).

<sup>3</sup> En référence à la sortie polémique de Patrick Le Lay en 2004, ancien pdg de TF1.

universitaires de la dédaigner — n'a-t-elle pas sacrifié les grands récits sur l'autel du divertissement ? —, il est injuste de ne pas reconnaître que la télévision a été intimement liée au développement de l'identité nationale et culturelle québécoise, tout en ayant contribué à l'envol du mouvement des femmes<sup>4</sup>, en plus d'être le théâtre quotidien de nos histoires passées et présentes. À bien des égards, le plus populaire des médias demeure l'un des lieux privilégiés et paradoxaux du rassemblement et de l'appartenance.

Dans les années 1990 à l'Université Laval, une série de recherches sur les femmes exerçant des professions non traditionnelles ont été effectuées par la *Chaire d'étude sur la condition des femmes*<sup>5</sup>. Au cœur des rapports de sexe, de la structure médiatique et des transformations de l'organisation du travail, la question des réalisatrices à la télévision québécoise a fait l'objet de différentes analyses<sup>6</sup>, ainsi que d'un répertoire détaillé de 330 titres d'émissions réalisées par des femmes de 1952 à 1990<sup>7</sup>. Or, ces études n'ont pas eu de répercussions particulières. À l'époque, les conclusions des chercheuses sont inquiétantes : les réalisatrices « accèdent à la réalisation par un cheminement plus long, travaillent un plus grand nombre d'heures, ont moins souvent un statut d'emploi permanent et sont, en majorité, engagées dans le secteur de l'information où la technique et l'image sont peu valorisées<sup>8</sup>. » On parle de promesses non tenues pour les femmes arrivées en masse dans la profession grâce aux mesures d'équité en emploi. En outre, Estelle Lebel et Marguerite Lavallée (1996) nous préviennent des risques pour les femmes du transfert de la production vers

<sup>4</sup> À titre d'exemple, l'émission *Femmes d'aujourd'hui*, fusion unique entre *talk-show* et affaires publiques, a rejoint des dizaines de milliers de téléspectatrices pendant 17 ans (Josette Brun et Estelle Lebel, 2009).

<sup>5</sup> Avec les professeur.e.s Estelle Lebel, Gérard Laurence et Marguerite Lavallée.

<sup>6</sup> Un court article sociocritique (Lebel, Estelle et Marguerite Lavallée, 1996), un mémoire de maîtrise portant sur les réalisatrices en information à la SRC (Audet, Raymonde, 1995), un texte de communication scientifique (Lebel, Estelle, 1992).

<sup>7</sup> Lebel, Estelle, 1998, *Présence des réalisatrices à la télévision francophone québécoise : répertoire des émissions 1952-1992*, Montréal, Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, 308 p.

<sup>8</sup> Lebel/Lavallée, p. 73.

l'entreprise privée, transfert qui n'en était alors qu'à ses débuts. Bref, la télévision représente un défi particulièrement complexe en termes d'égalité en emploi<sup>9</sup>, incarnant encore un lieu de persistance des inégalités de sexes et des structures de pouvoir, d'autant plus que les récentes transformations de l'industrie semblent avoir fragilisé les victoires du passé.

En plus de contribuer à réhabiliter la télévision en tant que forme culturelle significative, ce mémoire sera l'occasion d'approfondir l'articulation femmes et médias, un espace théorique passablement vierge au Québec. À l'aide d'une perspective féministe en économie politique, il s'agira ici de cerner les impacts des transformations de l'industrie sur les pratiques et représentations des réalisatrices, transformations qui tendent à renforcer la division sexuelle du travail à l'œuvre dans la télévision. À travers leurs mots et récits, nous analyserons également leurs façons de manœuvrer, de céder ou de résister dans une jungle qui n'épargne personne.

En somme, après avoir exposé dans le premier chapitre le cadre théorique et épistémologique du mémoire, nous présentons dans le chapitre suivant notre démarche méthodologique afin de mieux cerner le terrain et la méthode d'investigation. Après trois mises en contexte au sujet de l'histoire de la télévision québécoise, des revendications féministes dans les médias et de la lutte pour la reconnaissance des réalisateurs, le chapitre trois propose une analyse des transformations vécues par l'industrie, tant au Québec qu'en Grande-Bretagne. Dans cette section, nous ferons *parler* les principales intéressées réunies en tables rondes autour des thématiques des conditions de travail, de leur rapport au contenu et à la création, ainsi que de leurs craintes et désirs vis-à-vis de la ghettoïsation. Dans le chapitre suivant, nous présenterons les faits saillants tirés des tables rondes ainsi que du portrait statistique. Et finalement, dans un souci de consolider notre cadre

---

<sup>9</sup> Bielby, 2009.

théorique et d'offrir une relecture générale des tendances se dégageant du chapitre 3, nous aborderons l'analyse originale du mémoire à partir du *circuit de la culture* de Hall et Du Gay, et ce à travers deux points de tension : régulation/production et production/représentation.



## CHAPITRE I

### REGARDS CROISÉS SUR LE FÉMINISME, LES *CULTURAL STUDIES* ET L'ÉCONOMIE POLITIQUE DE LA COMMUNICATION

« what is needed is a feminist political economy that reconciles the insights of «the politics of representing the Other» with a much-needed material dimension that only a political economy approach can provide<sup>10</sup>. »

Réfléchir à la télévision à l'aide d'une approche féministe représente un défi de taille dans un contexte universitaire francophone où il y a une carence d'études à cet égard, contrairement aux milieux anglo-saxons où le corpus est plus vigoureux<sup>11</sup>. Bien que plusieurs études québécoises dans le champ des théories féministes tentent de formuler une politique de la représentation à travers divers supports médiatiques, rarement s'intéresse-t-on aux rapports de force en jeu ainsi qu'aux significations et mécanismes cachés que sous-tend cette production de contenu culturel.

Devant pareil « désert théorique », il n'a pas été facile d'élaborer un cadre permettant d'appréhender une réalité jusqu'ici méconnue, celle des réalisatrices du petit écran. Ce chapitre présente notre perspective théorique développée dans l'intention de saisir

---

<sup>10</sup> McLaughlin, p. 327.

<sup>11</sup> Mattelart, 2003.

la complexité de l'articulation femmes/médias et de proposer une lecture critique des résultats de l'investigation. Ainsi, la perspective féministe en économie politique que nous proposons en est une qui prend en considération l'importance de la représentation dans le modèle du *circuit de la culture*, s'inspirant en partie des *Cultural Studies*.

Ce chapitre n'a pas l'ambition de faire le point sur les approches néo-marxistes de la culture, l'économie politique critique ou les théories féministes matérialistes. En proposant de lier la question des pratiques et représentations de la femme avec celle des transformations des médias et de la division sexuelle du travail à l'œuvre dans la télévision, nous proposons plutôt une exploration sommaire des lieux critiques d'où mieux penser notre objet. L'objectif de ce chapitre est donc de se situer dans ce carrefour conflictuel et d'en clarifier chacune des intersections, jusqu'à arriver à la théorie du *circuit de la culture*.

### 1.1 L'économie politique : les origines

Si l'économie politique est une approche incontournable en sociologie et en études des médias, *quel est au juste l'objet de cette science ?*, pour reprendre les mots de Rosa Luxemburg dans *Introduction à l'économie politique*. Comme elle postule en 1925, « la plupart des spécialistes d'économie politique n'ont qu'une notion très confuse du véritable objet de leur savoir<sup>12</sup> ». Serait-ce encore le cas aujourd'hui ?

Avec la publication en 1867 du *Capital : critique de l'économie politique*, Karl Marx transformait les termes d'un débat jusqu'alors naturaliste et libéral en dénudant les logiques à l'œuvre dans le capitalisme. Un ouvrage qui s'inscrivait en faux contre

---

<sup>12</sup> Luxemburg, 1925, p. 5.

l'école classique et les influents Smith<sup>13</sup>, Malthus et Ricardo. À l'aide d'une démarche matérialiste et critique, Marx prouvait la facticité de la naturalisation du marché et de la *main invisible*, et rendait possible l'observation des conditions matérielles et des relations sociales. L'idée de transformation et de renversement du capitalisme faisait son chemin, et la *nécessité historique* du socialisme du même coup. Pour Luxemburg, la venue du *Capital* dans le paysage fut déterminante :

Les classiques français et anglais de l'économie politique avaient découvert les lois selon lesquelles l'économie capitaliste vit et se développe ; un demi-siècle plus tard, Marx reprit leur œuvre exactement là où ils l'avaient arrêtée. Il découvrit à son tour que les lois de l'ordre économique contemporain travaillaient à la propre perte de cet ordre économique en menaçant de plus en plus l'existence de la société par le développement de l'anarchie et par un enchaînement de catastrophes économiques et politiques. Ce sont, comme l'a démontré Marx, les tendances évolutives de la domination du Capital<sup>14</sup>.

Un ouvrage si crucial que la notion même d'économie politique s'en est trouvée anéantie : « La doctrine de Marx est fille de la théorie économique bourgeoise, mais sa naissance a tué la mère. Dans la théorie de Marx, l'économie politique a trouvé son achèvement et sa conclusion<sup>15</sup>. » Étonnamment, cette *mère bourgeoise* n'est toujours pas morte aujourd'hui, trouvant une résonance particulière auprès des « sciences économiques néoclassiques » dans la lignée de Smith.

Incapables de comprendre les doctrines de leurs grands ancêtres et encore moins d'accepter la doctrine de Marx qui en est sortie et sonne le glas de la société bourgeoise, nos doctes bourgeois exposent, sous le nom d'économie politique, une bouillie informe faite des résidus de toutes sortes d'idées scientifiques et de confusions intéressées, et de ce fait, ne cherchent nullement à étudier les buts réels du capitalisme, mais visent au contraire à masquer ces buts, pour défendre le capitalisme comme étant le meilleur, le seul, l'éternel ordre social possible<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Le britannique Adam Smith, que l'on considère comme le père de l'économie politique, est l'auteur de *La richesse des nations*, ouvrage majeur paru en 1776.

<sup>14</sup> Luxemburg, 1925, p. 50.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 51.

L'économie politique dite critique, par opposition à l'école classique ou néoclassique, s'intéresse aux rapports de pouvoir qui sous-tendent la production, la distribution et la consommation des ressources, dont les ressources de la communication<sup>17</sup>. Fidèle à l'héritage marxiste traditionnel, elle tente de montrer que le rapport entre travail salarié et capital, typique du capitalisme, conduit à une mécanisation croissante du travail, à une concentration et centralisation du capital, ainsi qu'à des crises périodiques générant de la surproduction<sup>18</sup>. Très attentive au changement social et aux transformations historiques, l'approche nourrit de hauts idéaux démocratiques et moraux, chérit l'espace public et défend le lien entre la théorie et l'action. Aussi, elle se porte naturellement à la défense des luttes comme l'équité salariale, l'accès à l'éducation, la participation à la production culturelle et le droit de communiquer librement<sup>19</sup>.

Il existe par ailleurs une autre différence, inspirée par Dallas Smythe : l'économie politique étudie le contrôle et la survie d'une société, comment celle-ci échoue ou réussit à s'organiser et à s'adapter aux inévitables changements, en lien avec les processus de production et de reproduction<sup>20</sup>. Cette interprétation se rapproche de ce passage de Luxemburg où elle se moque des définitions fourre-tout : « L'économie politique serait alors tout ce qui se passe entre ciel et terre et la science de l'économie politique serait la science universelle "de toutes choses et de quelques-unes encore", comme dit un proverbe latin<sup>21</sup>. » Or, la définition proposée par Luxemburg, bien que datée, détonne par sa singulière clarté :

tout peuple crée, constamment, par son propre travail, une quantité de choses nécessaires à la vie – nourriture, vêtements, habitations, ustensiles ménagers, parures,

---

<sup>17</sup> Mosco, 2009, p. 2.

<sup>18</sup> Mosco, 1996, *The Political Economy of Communication: Rethinking and Renewal*, p. 45 (cité dans Riordan, 2002, p.5).

<sup>19</sup> Mosco, 2009, p. 4.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>21</sup> Luxemburg, *op. cit.*, p. 9.



armes, etc. — ainsi que des matières et des outils indispensables à la production des premiers. La manière dont un peuple exécute tous ces travaux, dont il répartit les biens produits parmi ses différents membres, dont il les consomme et les produit à nouveau dans l'éternel mouvement circulaire de la vie, tout cela ensemble constitue l'économie du peuple en question, c'est-à-dire une « économie politique »<sup>22</sup>.

## 1.2 L'économie politique appliquée à la communication

Comment applique-t-on la critique de l'économie politique au phénomène de la communication et des médias, sujet de notre recherche ? À l'heure d'examiner les enjeux de pouvoir dans la société, la centralité des médias et du phénomène de la communication n'est plus discutable. Les premières tentatives d'économie politique de la communication remontent aux années 1940, alors que les médias de masse généraient des profits considérables et jouaient déjà un rôle majeur dans l'économie capitaliste. Succinctement, elle réfère à l'analyse des structures économiques dans les médias de masse, mais nous verrons que l'approche est bien plus complexe.

Dans la tradition de l'école de Francfort et de Raymond Williams<sup>23</sup>, les deux principales figures du courant sont Dallas Smythe et Herbert Schiller. L'économie politique, lorsque jumelée à la communication, cherche à documenter la rapide expansion et intégration de l'industrie médiatique, ses liens avec le pouvoir gouvernemental et son intégration dans le plus vaste ensemble capitaliste<sup>24</sup>. De par sa volonté d'observer de manière critique la structure médiatique — rien n'est neutre ni inaltérable —, et éventuellement de transformer le système économique, elle se réclame de la tradition socialiste. Il y est question du rôle des médias et de leur impact sur le pouvoir politique, les institutions et les pratiques démocratiques. On s'intéresse de près à l'impact des politiques publiques, aux structures du marché, aux institutions, à la propriété, à la publicité et aux technologies.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>23</sup> *Television: Technology and Cultural Form*, ouvrage pionnier de Raymond Williams publié en 1975.

<sup>24</sup> Mosco, *op. cit.*, p. 7-8.

On remarque que dans le contexte d'une globalisation capitaliste entraînant une dérèglementation généralisée, des phénomènes analogues sont apparus un peu partout en Occident : fin de la belle époque des subventions gouvernementales et des monopoles étatiques, apparition des conglomérats médiatiques, concentration de la propriété et convergence tous azimuts, privatisation des systèmes de télécommunications et détérioration des réseaux publics. Bien souvent calqués sur le modèle libertarien, les médias deviennent les instruments par excellence de la production et reproduction du capitalisme moderne<sup>25</sup>.

Conséquemment, il nous importe de réfléchir à une économie politique qui considère la superstructure comme productrice de sens. D'ailleurs cette façon d'entrevoir la culture et les médias était au cœur de l'élan fondateur des *Cultural Studies* britanniques. Et dans le cadre de ce mémoire, il s'avère particulièrement intéressant de s'inspirer des débuts de l'École de Birmingham, et de cette économie politique qui pense conjoncturellement les liens entre culture, idéologie et rapports de pouvoir.

### 1.3 Premier décentrement : l'apport des *Cultural Studies*

Désirant sortir d'un certain déterminisme économique émanant de l'école de Francfort et du marxisme orthodoxe, les *Cultural Studies* britanniques de l'école de Birmingham ont renversé la pyramide en misant pour la première fois sur la dimension culturelle du pouvoir et des inégalités. Loin de représenter un champ unifié<sup>26</sup>, les *Cultural Studies* ont produit des théories de la production et reproduction culturelle, procédant à l'analyse de la vie quotidienne et s'intéressant à la réponse des audiences à la culture populaire. Elles ont d'entrée de jeu rejeté le concept élitiste de

---

<sup>25</sup> Byerly et Ross, 2006.

<sup>26</sup> Les cultural studies sont traversées par de multiples courants : idéalisme, culturalisme, matérialisme, structuralisme, féminisme, rhétorique, postmodernisme, etc. (Meehan, 2002).

manipulation idéologique des masses afin d'élaborer une politique des sous-cultures et du marginalisé. Toujours à la base d'une large part des études qu'elles engendrent aujourd'hui, les *Cultural Studies* britanniques voulaient initialement comprendre la culture à travers ses luttes de pouvoir, d'appropriation de contenu et de pratiques de résistance, et ce en s'appuyant sur la triade classe-genre-ethnicité. Elles s'élèvent également contre la tendance du marxisme orthodoxe à concevoir les médias comme des toutes-puissances manipulant et aliénant des sujets passifs. Une critique bien méritée, mais qui a entraîné son lot de dérapages lorsque poussée à l'extrême.

Dès les années 1980, avec l'implantation du courant aux États-Unis et la montée des thèses postmodernes et relativistes, on assiste à la naissance d'une nouvelle mouture américaine des *Cultural Studies*. On y balaie rapidement sous le tapis l'héritage structuraliste avec son analyse des classes et des modes de production, pour ne conserver bien souvent que le culturalisme de Gramsci<sup>27</sup>. Avec le « tournant de la réception » et l'étude des audiences féminines de *soap opera*, on s'immerge dans le rapport entre les contenus télévisuels et la vie intime des téléspectatrices. Certains textes se réclamant de ce « tournant » des *Cultural Studies* apparaissent dès lors assez limités pour critiquer le système capitaliste, puisque portées par un agenda politique de célébration du peuple, de la culture populaire et de toutes les traces de résistance à l'hégémonie<sup>28</sup>. Cette *faction* des *Cultural Studies* court le risque de devenir ambigu d'un point de vue critique si elle ne conçoit la culture populaire que comme une célébration<sup>29</sup> et qu'elle néglige les aspects structurels du capitalisme pour ne parler

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>28</sup> Les formes les plus extrêmes de ce courant, sorte de célébrations éclectiques, font de pratiquement n'importe quel acte de consommation qui donne du plaisir un acte de résistance. D'ailleurs, des critiques ont noté que plus les contraintes structurelles de la réalité politique et économique semblaient absentes, plus on se servait du champ lexical révolutionnaire pour parler de l'activité des audiences : lutte, résistance, défis, contestations, contradictions, conflits, etc. (McLaughlin, p. 338.).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 333.

que de consommation<sup>30</sup>. En somme, ce courant minoritaire et dépolitisé est là pour nous rappeler à quel point il est judicieux d'articuler conjointement les notions de production et de consommation, de structure et d'initiative, tel que l'avaient imaginé les fondateurs de Birmingham.

Refusant à la fois une orthodoxie marxiste ou une célébration néo-populiste, nous réaffirmons qu'une économie politique qui prend en considération quelques intuitions des *Cultural Studies* s'avère une avenue féconde. Mais il semble *a priori* plus aisé de souhaiter cette union que de la réaliser, puisque appréhender les médias en considérant leurs tendances hégémoniques et leurs potentiels d'émancipation peut sembler un objectif contradictoire. En effet, s'attarder sérieusement sur l'un des aspects sans désavouer l'autre n'est pas une tâche facile.

D'abord, dans *The Political Economy of Communication: Rethinking and Renewal*, Vincent Mosco soulève la nécessité de renouveler et de recentrer l'économie politique de la communication<sup>31</sup>. Il faut selon lui sortir d'une pensée stérile qui ne considérerait que les structures et les institutions, et s'inspirer de quelques-unes des intuitions des *Cultural Studies*, dont la célébration de l'*agency*. Mais ce n'est ni la première fois — ni la dernière — que l'on formule le projet d'un rapprochement entre ces deux écoles. À preuve, quelques économistes politiques (Curran, Meehan, Mosco, Wasko et Murdock) ont développé avec les années une appréciation des *Cultural Studies* à divers égards : pour sa compréhension de la culture comme produit de la vie quotidienne, pour sa notion d'audience et de sujet *actif*, et surtout — et c'est ce qui nous importe le plus — pour la reconnaissance des différentes identités, et non plus seulement le concept de classe<sup>32</sup> : «Since the inception of British cultural studies, a

---

<sup>30</sup> Pour les critiques de ce courant, quand la logique d'exclusion des aspects structurels du marxisme est poussée jusqu'au bout, c'est le consommateur souverain qui est réaffirmé, celui-là même qui participe à la légitimation de la conception néolibérale de la société (McLaughlin, p. 338.).

<sup>31</sup> Alhassan, 2007, p. 109.

<sup>32</sup> McLaughlin, *op. cit.*, p. 329.



number of scholars have recognized the importance of a steady stream of systematic dialogue between cultural studies and political economy (Meehan 1986; Mosco 1996)<sup>33</sup>.»

Or, d'autres théoriciens et chercheurs ont révélé le profond abysse entre les deux approches. John Fisk les a qualifiées de *Separated Spheres* ayant une méthodologie et un cadre théorique distincts (1994), alors que Lawrence Grossberg a plutôt parlé d'une *Great Divide* empêchant toute tentative de réconciliation (1995). Il y aurait selon lui un désaccord majeur quant à la manière de faire de la politique à gauche. L'exemple le plus évocateur est le débat Grossberg/Garnham<sup>34</sup> en 1995 qui a illustré de vives tensions entre une approche marxiste et néo-marxiste de la communication<sup>35</sup>.

Bref, nous retenons l'importance d'être prudent face au risque de s'exclure soi-même des foyers décisionnels politiques et économiques lorsque l'accent est mis sur le discours, la signification et le sens. Ce dont nous avons besoin, c'est d'une approche théorique qui mise autant sur l'importance de l'identité que sur les structures<sup>36</sup>. Comme quoi cette rencontre entre économie politique et *Cultural Studies* peut également évoquer la polarité entre marxisme et féminisme...

#### 1.4 Second décentrement : l'apport des théories féministes<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Garnham, Nicholas, 1995, *Political economy and cultural studies: Reconciliation or divorce?* / Garnham, Nicholas, 1995, *Reply to Grossberg and Carey* / Grossberg, Lawrence, 1995, *Cultural studies vs. political economy: Is anybody else bored with this debate?*

<sup>35</sup> McLaughlin, *op. cit.*, p. 329.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>37</sup> "Michel Foucault provides a particularly historic revelation: the Marxist political project of class struggle, which defines a key part of the epistemological framework of political economy, is actually appropriated from an earlier European political project of race struggles. [...] After all, it should not be forgotten that toward the end of his life, Marx told Engels in a letter written in 1882 [sic] that "You know very well where we found our idea of class struggle; we found it in the work of the French historians who talked about the race struggle." (Foucault, 2003, *Society must be defended: Lectures at the College de France* p. 79) » (dans Alhassan, p.109).

Le grand piège serait ici de « rajouter un peu de sauce féministe sur un pavé marxiste pas mal trop cuit<sup>38</sup> », pour reprendre l'expression de Diane Lamoureux. Car adopter une perspective féministe en économie politique évoque l'historique tension entre la gauche politique et le féminisme, jadis qualifiée de « mariage malheureux » par Hartmann (1981). Dès les années 1970, les femmes entretiennent une amertume liée à leur participation dans les organisations politiques de gauche. Être féministe et socialiste revenait souvent à devoir choisir son camp. C'est que la gauche abordait la « question des femmes » en situant leur oppression au cœur des intérêts du capital. Or pour les féministes matérialistes, il y a deux mécanismes séparés, le capitalisme et le patriarcat, le second n'étant pas une conséquence du premier. Peu à peu, certaines théories féministes ont déserté l'économie politique traditionnelle : « While historical materialism offers an analysis of labor relations, class position, and exploitation, socialist feminists (as well as others) argue that Marxism does not adequately theorize gender relations (Hartman 1981)<sup>39</sup>. » Selon la théorie marxiste traditionnelle, l'oppression des travailleurs sous le capitalisme est prioritaire à l'oppression des femmes sous le patriarcat. La question est donc de choisir entre conceptualiser la classe avant tout et ensuite les différences, ou entrevoir chaque système de domination de manière indépendante : « whether class is the central structure of domination, with differences in gender, race, and sexuality following from the mode of production, or whether these differences are alternative structures of domination undetermined by class<sup>40</sup>. » Cependant, séparer le patriarcat du capitalisme pose certains problèmes politiques et conceptuels, comme Vogel et Young l'ont remarqué en 1981.

the dual-systems approach seems to reinforce the notion of separate spheres by creating a gendered division of labor between Marxism and feminism and their

<sup>38</sup> Lamoureux, Diane, 2007, « Compte-rendu : Roland Pfefferkorn. Inégalités et rapports sociaux. Rapports de classes, rapports de sexes », *Recherches féministes*, vol. 21, no. 2, p. 187-189. (erudit.org)

<sup>39</sup> Riordan, *op. cit.*, p.7

<sup>40</sup> McLaughlin, *op. cit.*, p.333

respective concerns with capitalism and male dominance. Ironically, the «divorce» advocated by the approach also appears as a traditional «marriage» in which Marxism takes care of the public world of economics and feminism takes care of the private world of family, reproduction, and sexuality, thus reinforcing the dominant ideological construction of the public-private dichotomy<sup>41</sup>.

Le fait d'analyser l'oppression des femmes avec un système dualiste capitalisme/patriarcat tend à reproduire la division sexuelle du travail dans la sphère des idées, l'un étant préoccupé par l'espace public et l'économie réelle, et l'autre se centrant sur le privé et le domestique. L'entreprise est risquée, car le système parallèle ainsi créé pour expliquer l'oppression spécifique des femmes laisse intact le concept original de classe basé sur le modèle du travailleur masculin, rendant la variable du genre tout à fait escamotable dans l'équation. Et la chose redoutée survient : le concept de classe apparaît de plus en plus secondaire pour comprendre la subordination des femmes. C'est sous l'impulsion des théories féministes postmodernistes que l'intérêt pour les questions de structure s'est réduit comme peau de chagrin : les questions d'identité ont remplacé les questions de conscience de classe et de genre, très associées au féminisme matérialiste. Ainsi, *class was abandoned as a central theoretical concept*<sup>42</sup>.

Les critiques étaient nécessaires pour remettre en question la non universalité des positions marxistes. Or, il ne fallait pas jeter le bébé avec l'eau du bain, comme ce fut le cas pour certains courants des *Cultural Studies*, ce qui nous oblige à travailler en vue d'une nouvelle alliance entre le féminisme et l'économie politique<sup>43</sup>. Dans le livre *Sex and Money: Feminism and Political Economy in the Media*, Meehan et Riordan évoquent la nécessité d'une méthode intégrée pour arriver à critiquer de façon renouvelée le patriarcat, tout en ne s'aliénant pas l'héritage de l'économie

<sup>41</sup> McLaughlin, *op. cit.*, p. 332.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 333.

<sup>43</sup> Du côté des économistes politiques, il n'y a pas eu beaucoup de volonté de se connecter avec les féministes. À la fin des années 1990, Mosco "observes remarkably little effort to theorize gender within a political economy approach to communication."

politique<sup>44</sup>. C'est une entreprise délicate puisque les exemples ne sont pas nombreux. Outre quelques rares féministes (Gallagher, Martin, Spigel, Roach, Meehan et Riordan), il n'y a pas en Amérique du Nord un corpus théorique substantiel dédié au rapport entre genre et économie politique de la communication<sup>45</sup>.

Rappelons que les deux courants partagent une foule d'« intérêts » communs, dont les questions de pouvoir, de privilège et de contrôle des ressources<sup>46</sup>. Bref, la question centrale est de s'interroger sur les diverses configurations de classe, de genre, et de race dans un contexte culturel, économique et politique précis, sans toutefois objectiver les expériences ni réduire la complexité du capitalisme contemporain. En quelques mots, une perspective d'économie politique cohérente doit nous permettre, dans le cadre de ce mémoire, de penser à la fois aux relations de production et aux rapports de sexe<sup>47</sup> : «A feminist political economy, then, interconnects business practices with production practices to contextualize the gendering of audiences, genres, and media artifacts<sup>48</sup>.»

### 1.5 L'intersection entre féminisme et *Cultural Studies*

Il allait de soi que les théories féministes trouveraient dans les *Cultural Studies* un allié naturel. Le féminisme a radicalement altéré le cours de leur développement en défrichant de nouveaux espaces de recherche et en repensant le concept marxiste de

---

<sup>44</sup> Meehan et Riordan, *op. cit.*

<sup>45</sup> *Sex and Money: Feminism and Political Economy in the Media* (Meehan et Riordan, 2002) présente un nécessaire panorama au carrefour entre les questions du genre, du capital, des classes, de la production, de la consommation, de la praxis et de l'interdisciplinarité. Ce livre unique propose divers défis théoriques, pratiques et épistémologiques, dont l'éternelle dichotomie public-privé, la question du pouvoir, de l'argent, des effets des politiques gouvernementales et de la convergence, etc.

<sup>46</sup> Meehan et Riordan, *op. cit.*, p. x.

<sup>47</sup> Armstrong et Connelly, 1989, p. 6-7.

<sup>48</sup> Meehan et Riordan.



production<sup>49</sup> : «Feminists deserve recognition for their powerful presence within the development of cultural studies as well as for maintaining an ongoing critical stance as the foremost critics of cultural studies excesses and oversights<sup>50</sup>». Étant intimement liés à l'action sociale et au mouvement politique, les deux courants sont hautement interdisciplinaires, cherchent à secouer les épistémologies modernes, à analyser l'oppression et le pouvoir, à renverser les structures de domination de la société et à prendre le parti des marginalisés. Les deux s'entendent également pour critiquer le modèle base/superstructure du marxisme traditionnel, son relatif élitisme et sa critique paralysante de la culture de masse<sup>51</sup>. Pour beaucoup, la première contribution solide aux *feminist Cultural Studies* est celle d'Angela McRobbie qui a su questionner la primauté des considérations de classe et fragiliser le biais pro-masculin des *Cultural Studies* britanniques<sup>52</sup>.

Or, malgré de très bons coups, le féminisme a aussi trébuché dans quelques aventures ambiguës. Certains ont considéré les écrits de Radway sur les lectrices de romans arlequins (1984) comme un projet populiste fait sur le dos de l'audience féminine, en quelque sorte célébrée dans son immobilisme politique. Pour McLaughlin, bien que ces femmes fassent activement sens de leur propre expérience de lecture, elles ne semblent pas remettre en question leur rôle domestique dans la culture patriarcale. La critique matérialiste typique<sup>53</sup> serait ici de condamner la formation d'identités politiques basées sur l'instabilité, la différence et la fragmentation, puisqu'elles ne portent pas en elles les germes de l'action collective que nécessitent tous mouvements d'émancipation : «Postmodernism is politically limited in making a contribution to

---

<sup>49</sup> Les *feminist media scholar* anglosaxons ont focalisé leur attention sur la représentation des femmes dans les médias tels que la télévision, les magazines, la publicité, le cinéma et les bulletins de nouvelles. Leur objectif : démontrer la persistance des stéréotypes et exposer l'idéologie patriarcale derrière les textes.

<sup>50</sup> McLaughlin, *op. cit.*, p. 330.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 333.r

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>53</sup> McLaughlin va même jusqu'à dire que de se d'identifier à un personnage télévisuel ne signifie pas se libérer du joug des idéologies... Comme si cela pouvait encore être porter à confusion.



feminism because its notion of social construction makes the category of «woman» entirely indeterminate<sup>54</sup>».

Par ailleurs, on ne peut passer sous silence notre intérêt pour le travail de déconstruction et de valorisation des formes de la culture populaire opéré par les *Cultural Studies*. En termes marxistes traditionnels, tel que pour Althusser, la télévision n'est qu'un opium des masses, et la regarder est une autre façon de mystifier les contradictions sociales et les conditions matérielles de l'exploitation sous le capitalisme : «the television screen functions as opiate and anodyne, diversion and cheap date<sup>55</sup>». Aussi du côté des féministes radicales (MacKinnon, Lee Bartky, Dworkin), l'écran de télévision ne représente que l'envie des femmes de s'auto-annihiler. Enfin, la *feminist film theory* en entier, issue des années 1970 et réunissant les figures de Laura Mulvey, Susan Bordo, Tania Modleski et bell hooks, associe la télévision et le cinéma hollywoodien à un plaisir masochiste, où la spectatrice est victime de la domination sexuelle masculine. Mulvey, dans le somme toute incontournable *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, en appelle même à une totale négation du plaisir pouvant résulter de l'écoute d'un film narratif de fiction ou de la télévision.

Or pour Johnson, si regarder la télévision est vraiment un plaisir masochiste dans les termes de Mulvey, alors ne pas la regarder équivaldrait à performer une auto-restriction féministe, un artifice intenable : «corseted in theory, sitting in a straight-backed chair, facing away from the screen in flawless self-abnegation<sup>56</sup>». Selon elle, le problème lié au paradigme de la *feminist film theory* est qu'à terme, ce type de théorie broie tous les textes dans le même tordeur du *patriarcat capitaliste*<sup>57</sup>. Ce cadre d'analyse a plus que lieu d'être, évidemment. Et pour les matérialistes

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>55</sup> Johnson, p. 2-3.

<sup>56</sup> Johnson, p. 12.

<sup>57</sup> *Ibid.*

convaincues, il sera justifié aussi longtemps que demeureront en place ces systèmes d'oppression. Cependant, pour les théoriciens de la culture et des médias en quête de sens nouveau, les *Cultural Studies* et la troisième vague du féminisme auront à tout le moins permis de sortir du cercle vicieux voulant que la culture de masse est l'ultime foyer de nos régressions. Il n'est peut-être pas impossible de regarder la télévision — et d'y prendre plaisir<sup>58</sup> — tout en critiquant ses aspects fondamentalement sexistes et patriarcaux.

Par ailleurs, le courant de la *feminist television criticism*, dont Merri Lisa Johnson et Charlotte Brunsdon se réclament, définit le rapport entre féminisme et télévision en termes de dialogues et de possibilités, de conflits et de paradoxes. L'idée est de garder en tête les tensions perpétuelles vécues par les spectatrices, entre d'une part les contraintes réelles et les stéréotypes véhiculés, et d'autre part les écarts d'interprétation, les taches aveugles<sup>59</sup>. Au final, il s'agit de dépasser la condition passive et dominée de la spectatrice de télévision. On évoque aussi le fait que l'actuelle programmation télévisuelle articule le genre et la sexualité de manière plus ouverte qu'avant. Bref, ce paradigme de recherche, à défaut d'être proprement révolutionnaire, offre une voie originale pour nous aider à (re)penser l'objet télévision.

It is, rather, an acknowledgement that incremental shifts in power may be the most we can hope for, and that the kinds of pleasures available to women in the current media culture include the pleasures of oppositional readings as well as the pleasures of seeing feminist concepts dramatized on television<sup>60</sup>.

---

<sup>58</sup> Johnson parle de plaisir télévisuel comme du "concentration camp orgasm of media culture".

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 11.

## 1.6 Vers un matérialisme féministe et culturel

Tel qu'élaboré précédemment, les études en communication sont traversées par un schisme historique entre les *Cultural Studies* et l'économie politique. Autrefois identifié comme un mariage malheureux, il semble plus que jamais nécessaire pour une sociologie féministe des médias de *réconcilier* certains aspects des deux approches, le féminisme se devant d'analyser conjointement les modes de production et de consommation des artefacts culturels. Ce faisant, on admet que les deux processus sont indissociables, tant dans le monde réel que dans celui des idées. D'abord, rappelons que le contexte nord-américain des études en communication favorise une approche plus « célébratoire » que critique :

approaches that celebrates the genius of the system and the dominance of the resistant reading share a celebratory orientation; approaches that reveal the political and economic structures that produce polysemic artifacts privileging the dominant ideology share a critical orientation. In the U.S. academy, critical approaches are marginalized, and celebratory approaches are privileged. That shouldn't surprise anyone<sup>61</sup>.

Conséquemment, la nouvelle théorie féministe semble surtout graviter autour des enjeux de représentation et d'identité<sup>62</sup>, et laisse s'empoussiérer les questions structurelles chères au matérialisme de la deuxième vague. Le champ lexical de l'oppression, de la conscience, de la division sexuelle du travail, de la domination et des « classes de femmes » ne semble plus être l'unique manière de faire parler le féminisme contemporain. Mais pour ne pas *se noyer* dans cette troisième vague<sup>63</sup>, il importe de ne plus négliger l'héritage marxiste traditionnel au risque de s'aliéner une part considérable d'analyse critique. Pour se faire, nous croyons qu'il est plus sage d'adopter *d'abord* une perspective d'économie politique, et d'ouvrir ensuite pour en décentrer le paradigme :

---

<sup>61</sup> Meehan, p. 323-324

<sup>62</sup> Riordan, p. 3.

<sup>63</sup> Mélissa Blais et al., *Pour ne pas se noyer dans la troisième vague du féminisme*, etc.

This disharmony in orientation becomes an irreconcilable difference, with implications for feminism, when political economy's analysis of class relations excludes other differences and cultural studies' analysis if multiple differences fails to acknowledge that these flourish within the capitalist mode of production<sup>64</sup>.»

C'est un peu à ce projet que Lisa McLaughlin s'emploie, voulant tracer les contours souvent conflictuels du débat lié au genre, du côté marxiste et néo-marxiste. Elle rappelle l'importance de ne pas développer une sphère au détriment d'une autre, et de travailler à unir les concepts de structure, d'industrie, d'emploi, de consommation et de représentation : «what is needed is a feminist political economy that reconciles the insights of «the politics of representing the Other» with a much-needed material dimension that only a political economy approach can provide<sup>65</sup>.» Ainsi, bâtir un pont théorique entre la vie quotidienne des femmes et la structure capitaliste exige de réconcilier les approches au niveau d'une politique de la représentation de l'Autre, une préoccupation centrale des *Cultural Studies*. Remettre en question les fondements de l'« institution patriarcale du capitalisme » nous apparaît, de cette façon, plus envisageable.

Rappelons qu'une théorie féministe en économie politique et *Cultural Studies* devrait contribuer à ramener l'expérience culturelle dans le marxisme, sans toutefois célébrer à outrance jusqu'à en ignorer les conditions matérielles historiques, et éventuellement s'auto-saborder<sup>66</sup>. Avoir troqué la structure et Marx pour le discours et Foucault a effectivement amené quelques épineux problèmes pour les féministes, se retrouvant devant une conception ambiguë du pouvoir et de l'identité<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> McLaughlin, p. 329.

<sup>65</sup> McLaughlin, p. 327.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>67</sup> *Ibid.*



D'autant plus que bien des théoriciennes se retrouvent « confinées » dans ce que Murdock appelle un « apartheid académique<sup>68</sup> ». Pourquoi tant de femmes s'orientent dans les *Cultural Studies* et si peu en économie politique ? Selon van Zoonen, on peut y voir là une espèce de division sexuelle du monde académique : « More women are represented in the humanities-oriented study of popular culture, while more men are represented in the social science-oriented areas of political communication, new technologies, and public policy<sup>69</sup>. » S'il demeure souvent ardu pour les femmes de se constituer en tant que sujet politique à l'extérieur de la sphère privée, on comprend mieux pourquoi l'économie politique résonne moins pour elles. Une partie de la solution consisterait à sortir de la logique binaire propre aux épistémologies modernes.

the persistence of the binary opposition employed in modernist thought becomes clear, as cultural studies and political economy become differentiated on the basis that one is allied with the feminine, the emotional, and the private and the other with the masculine, the rational, and the public<sup>70</sup>.

Il faut en quelque sorte se réapproprier le vocabulaire et les thématiques du travail salarié, de la reproduction, de l'expansion du capitalisme, des conglomérats médiatiques, des technologies, des institutions financières internationales, des accords de libre-échange, de la féminisation de la classe ouvrière, etc. Des sujets en apparence moins *sexy* que peuvent l'être leurs équivalents postmodernes ou postcoloniaux. Car au final, comme nous l'avons déjà dit, les théoriciennes féministes de la culture doivent cesser de négliger les rapports de classes et autres aspects structurels et tenter d'articuler conjointement les niveaux macro, méso et micro du capitalisme<sup>71</sup>. Il s'agirait par exemple d'observer la manière dont les conglomérats produisent de

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> McLaughlin, p. 328.

<sup>71</sup> Riordan, *op. cit.*

l'idéologie et contraignent les représentations culturelles, ainsi que de chercher à savoir qui *peut* ou *ne peut* représenter, qui *est* ou *n'est pas* représenté.

En définitive, pour comprendre la vie quotidienne des femmes et mettre en lumière la complexité des formes d'oppression imbriquées, nous privilégions une analyse matérialiste-culturaliste. Rappelons que la question des « sphères séparées » a toujours été une limitation pour le mouvement des femmes, d'autant plus que l'élan fondateur des *Cultural Studies* britanniques prenait en considération les questions de pouvoir et de structure et la triade genre-classe-ethnicité. Les deux approches réconciliées, nous pourrions enfin réfléchir à la télévision de façon conjoncturelle, dans le cadre d'un matérialisme culturel et féministe qui articule une politique de la représentation.

Car chez Stuart Hall, la représentation est le concept central de la vie sociale, l'irréductible lien entre la signification, le langage et la culture<sup>72</sup>. C'est le premier moment de ce qu'il nomme le *circuit de la culture*, chaîne de construction de sens qui jongle avec les modes suivants pour déchiffrer la culture : représentation, régulation, production, consommation et identité. Ce circuit, auquel nous reviendrons en détail dans le 5<sup>e</sup> chapitre, nous permet de penser du même coup au contexte structurel du capitalisme et du patriarcat et à celui plus personnel des pratiques et de la résistance.

Considérer les réalisatrices de télévision comme des productrices culturelles de toute première importance nous permettra entre autres, grâce à deux points de tension — régulation/production et production/représentation — d'examiner les effets des bouleversements structurels et économiques des médias sur les pratiques, les

---

<sup>72</sup> Hall, 1997, *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*.

contenus et les rapports de pouvoir. Nous tenterons de démontrer que les transformations en cours depuis trois décennies, loin d'avoir solidifié les avancées des réalisatrices du petit écran, tendent à durcir certaines corrélations sur le *circuit de la culture*, et ce faisant, accentuent la division sexuelle du travail, à la programmation et dans les représentations.

## CHAPITRE II

### MÉTHODOLOGIE

#### 2.1 La démarche de recherche

D'entrée de jeu, il va sans dire que certaines étapes méthodologiques du mémoire ont été menées conjointement avec celles de la recherche-action<sup>73</sup>. Les trois mises en contexte présentées dans la seconde partie de ce chapitre ont servi autant à la recherche qu'au mémoire, nous permettant de mieux comprendre le métier, l'aspect socio-historique du médium et les luttes qui l'ont traversé. Également, l'une des sections analytiques des tables rondes a été reprise ici quasi intégralement (chapitre trois). C'est donc dire que la méthodologie conjointe pour ce mémoire touche la sélection des participantes, l'analyse de l'une des dimensions des tables rondes et la rédaction de trois mises en contexte historique. Tandis que la méthodologie spécifique comprend l'élaboration d'un cadre théorique (chapitre un) et l'analyse du « circuit de la télévision » (chapitre cinq).

##### 2.1.1 Mises en contexte historique

Nous avons d'abord rédigé trois courtes explorations historiques dans l'espoir d'éclaircir les zones d'ombre autour de notre sujet : l'histoire de la dérèglementation du médium au Québec, le combat historique des femmes pour une meilleure

---

<sup>73</sup> Un bilan complet des tables rondes ainsi que les faillants saillants du portrait statistique seront présentés dans les chapitres 4 et 5.



représentation médiatique et la quête de légitimité culturelle des réalisateurs de télévision. Les textes d'Estelle Lebel (1992, 1996, 1999), Marguerite Lavallée (1996), Raymonde Audet (1995) et Jean-Guy Lacroix (1992) ont formé le principal corpus de référence, alors que d'autres analyses sur la place des femmes à la télévision britannique et américaine nous ont permis d'effectuer des parallèles avec la situation d'ici, sans quoi notre compréhension des enjeux serait restée superficielle (Thynne, 2000, Lauzen, 2002, Antcliff, 2005, Bielby, 1994, 1996, 2009, Poindexter, 2008, etc.). Aussi, une recherche socio-historique sur la profession en France nous a fortement inspirées (Corset).

### 2.1.2 La sélection des participantes

Par la suite, la sélection des participantes a été rendue possible grâce au bottin des membres de l'ARRQ. À partir de cet échantillon varié, nous avons d'abord repéré les réalisatrices travaillant activement dans le domaine de la télévision<sup>74</sup>. Une série de six entrevues individuelles semi-dirigées nous ont permis de parfaire notre connaissance de l'interrelation entre les pratiques individuelles et les dynamiques de l'industrie. S'intéressant d'abord à l'expérience vécue par les réalisatrices, ces entrevues ont jeté un premier éclairage sur les mécanismes formels et informels qui reproduisent les inégalités, tout en identifiant les moments problématiques dans le parcours de ces femmes. Les thèmes abordés durant ces entretiens d'environ une heure trente étaient les suivants : le parcours scolaire, le parcours professionnel, les rapports avec les gens du métier, le rapport et l'identification au métier, la correspondance à la norme, l'articulation travail-famille, ainsi que les femmes et la réalisation<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Un tableau détaillé de notre échantillon de 30 réalisatrices et quelques graphiques descriptifs sont inclus en annexe.

<sup>75</sup> Notons que cette grille d'entrevue a été construite en collaboration avec les chercheuses de l'enquête sur les réalisatrices de cinéma (Descarries et Lupien, 2011) dans l'optique éventuelle de corroborer les données.

### 2.1.3 L'organisation des tables rondes

Par la suite, nous étions mieux outillées pour nous attaquer au noyau dur de l'étude : l'animation de cinq tables rondes thématiques réunissant des réalisatrices du milieu. À chaque fois, l'engouement spontané et leur grande générosité nous ont confirmé l'utilité d'avoir opté pour cette méthode, en dépit des difficultés à l'heure de réconcilier des horaires surchargés. Puisque les réalisatrices travaillent de façon isolée, les tables rondes devenaient une occasion toute spéciale de mise en commun des expériences — certaines nous ont même avoué qu'elles *parlaient métier* avec d'autres femmes pour la première fois en 25 ans. D'autre part, les tables rondes nous ont donné l'occasion de distinguer les expériences proprement individuelles de celles plus transversales. D'une durée d'environ trois heures, les tables rondes ont été encadrées par un cahier d'animation et une présentation *power point* comportant quatre grandes thématiques<sup>76</sup>. Dans le cadre de ce mémoire, nous ne retrouverons que la troisième section, celle de l'impact des transformations de l'industrie sur les réalisatrices, une piste singulière qui n'a d'ailleurs jamais fait l'objet d'une attention particulière au Québec. Au total, de décembre 2010 à octobre 2011, nous avons rencontré 24 réalisatrices autour de la table. Grâce à la retranscription fidèle de près de 24 heures de matériel audio, nous avons procédé au codage et à l'analyse des entrevues et tables rondes à l'aide d'une structure analytique similaire à celle des tables rondes. Et la richesse des propos était telle que les choix ont souvent été crève-cœur.

### 2.1.4 Cadre théorique

---

<sup>76</sup> (1) Comment devenir réalisatrice et le rester ? ; (2) L'exercice du métier au quotidien. Les barrières dans la pratique ; (3) Les transformations de l'industrie de la télévision et l'impact sur les réalisatrices ; (4) Comment envisager la profession aujourd'hui ?

Puisqu'il existe très peu de littérature tentant de comprendre la relation des femmes à la télévision québécoise, ce mémoire s'inscrit dans la foulée de ces quelques rares textes. Comme nous l'avons dit, en plus de contribuer à la réhabilitation de la télévision comme forme culturelle chargée de sens, notre assise théorique entendait questionner l'expérience des femmes réalisatrices de façon globale, c'est-à-dire en lien avec les actuelles transformations de l'industrie télévisuelle québécoise et leurs impacts sur les pratiques et représentations. Tel que présenté dans la section précédente, notre cadre théorique est bâti en va-et-vient constants, puisant du côté de l'économie politique, des théories féministes matérialistes et des *Cultural Studies*, tout en mettant en lumière les points de tension entre le *macro* — l'industrie — et le *micro* — l'expérience des réalisatrices. Ultimement, c'est le modèle analytique du *circuit de la culture* que nous retiendrons pour l'analyse subséquente. Les deux mises en tension choisies, d'une part entre la régulation et la production et d'autre part entre la production et la représentation, nous aiderons à articuler le contexte structurel de la production avec les conditions de pratique des réalisatrices et les contenus présentés.

## 2.2 Mises en contexte historique

### 2.2.1 Survol de l'histoire de la télévision québécoise

On peut identifier quatre périodes dans l'histoire du développement de la télévision québécoise<sup>77</sup>. D'abord en 1952, c'est le démarrage et l'implantation de la télévision d'État sous la gouverne de la Société Radio-Canada. Ce nouveau réseau, comptant une chaîne francophone (SRC) et une chaîne anglophone (CBC), s'est développé autour des émissions culturelles dites humanistes. Cette première décennie qualifiée d'*âge d'or de la télévision publique* au Québec a permis à une population

---

<sup>77</sup> Historique effectué à partir des ouvrages de Martin, Proulx, 1995, Raboy, 2000, et CEM, 2011.

majoritairement catholique et peu scolarisée une déterminante ouverture sur le monde et sur les transformations qui allaient caractériser la Révolution tranquille<sup>78</sup>.

Ensuite, les années 1960 ont vu l'arrivée au Québec des deux premières chaînes de télévision privée : l'anglophone CFCF (appartenant à CTV) et son homologue francophone CFTM (Télé-Métropole), aujourd'hui TVA. En 1968, le Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) est fondé dans le but de réglementer les médias électroniques (télévision, radio, téléphonie et câblodistribution)<sup>79</sup>. Si les années 1950 ont signifié le monopole télévisuel et la captivité du public envers la télévision d'État, les années 1960 ont marqué le début d'une ère de farouche concurrence et de segmentation de l'auditoire. Pendant que la télévision publique conservait son créneau « culturel de qualité », la télévision privée tentait d'attirer de nouveaux publics avec une offre commerciale très distincte. À partir du milieu des années 1970, en raison de l'intense concurrence et d'un fort vent de sympathie pour le nouveau joueur, la différence entre les réseaux privés et publics a tendu progressivement à s'amoindrir, et non pas à la faveur de la mission de service public de Radio-Canada. Dorénavant, le privé et le public devenaient de plus en plus homogènes et similaires au plan de la programmation et de la production, à l'instar de toutes les télévisions occidentales. Aussi, c'est au début des années 1970 que Radio-Québec voit le jour, chaîne publique dotée d'une vocation éducative et culturelle (elle devient Télé-Québec en 1996).

En troisième lieu, les années 1980 et 1990 ont été synonymes de compressions budgétaires draconiennes, de déréglementation du secteur, de multiplication des permis pour de nouvelles chaînes spécialisées (RDS, MusiquePlus, TV5, RDI, Canal

<sup>78</sup> Martin, Proulx, 1995, p. 156.

<sup>79</sup> « Le CRTC a annoncé, en 2010, d'importants changements à l'ensemble des obligations faites aux diffuseurs en matière de contenu canadien. Cette nouvelle orientation s'appliquera au moment du prochain renouvellement de licences des télédiffuseurs, processus qui s'amorce en 2011. » (Le Goff, p. 21).



D, etc.), de concentration médiatique et de montée du pouvoir des câblodistributeurs. On a également vu l'implantation d'un nouveau concurrent généraliste privé en 1986, Télévision Quatre Saisons (TQS), de la télévision à la carte et par satellite. On a aussi été témoin de la multiplication de divers services hors programmation tels que les infopublicités, transformant le téléviseur en un « minicentre d'achats à domicile<sup>80</sup> ». Durant cette période, la technologie des magnétoscopes a d'ailleurs contribué à transformer les pratiques en cours.

Finalement, depuis les années 2000, les transformations dans le domaine télévisuel ont été résolument accélérées, mais suivant toujours une tendance lourde : prolifération des chaînes spécialisées, décadence des réseaux publics et généralistes, inaction des gouvernements devant la logique de concentration médiatique et intense migration des publics vers les nouveaux médias et le Web. Malgré le développement et l'ascension fulgurante du Web dans toutes les sphères, c'est encore la télévision qui trône comme le plus populaire des médias au Québec. Et les francophones sont toujours aussi fidèles à leurs réseaux de langue française, à hauteur de 92 %, ce qui est beaucoup moins le cas au Canada anglais.

L'une des variables qui a le plus transformé l'industrie de la télévision ces dernières années et qui a nécessairement eu un impact majeur sur le travail de ses artisans est le déplacement de la production et des subventions publiques vers le secteur privé. Ce transfert a été rendu inéluctable avec l'accélération des mécanismes de l'offre et de la demande et par le triomphe de la logique du profit. Désormais, les diffuseurs produisent surtout les émissions d'affaires publiques et les bulletins d'information. La Loi sur la radiodiffusion de 1991, qui constitue l'élément principal de la politique de radiodiffusion canadienne, prévoyait faire appel de façon substantielle aux

---

<sup>80</sup> Martin, p. 15.

producteurs canadiens indépendants<sup>81</sup>. Si en 1970 les télédiffuseurs produisaient à l'interne presque toute leur programmation, au milieu des années 1990 c'est déjà 45 % de la programmation originale qui est assumée par des maisons de production privée<sup>82</sup>. Aujourd'hui, certaines études estiment que plus de 80 % de la programmation des diffuseurs est effectuée dans le privé.

Lors du dernier recensement du Centre d'études sur les médias (CEM)<sup>83</sup>, il y avait 32 stations de télévision au Québec, dont les trois quarts appartiennent au secteur privé. Donc sur le total, huit stations sont soumises au contrôle public, opérées par Télé-Québec ou Radio-Canada. Des 24 stations privées, quelques-unes font aussi de la télévision généraliste, c'est-à-dire qu'elles produisent du contenu varié : TVA et V du côté francophone, et CTV et Global du côté anglophone. C'est sans compter l'explosion des canaux spécialisés analogiques traitant de sport, de science, de musique, d'histoire, d'émissions jeunesse, etc., disponibles grâce à l'abonnement par câblodistribution. En 1991, on en comptait cinq. En 2011, il y en a maintenant 28 ! Donc le marché est de plus en plus divisé en de multiples stations, ce qui rend la *tarte* publicitaire toujours plus fragmentée, exacerbe la course aux cotes d'écoute et fragilise énormément le secteur public. D'un autre côté, les nouveaux canaux et le développement de la webtélé permettent parfois, à plus petite échelle, des initiatives plus expérimentales et novatrices.

### 2.2.2 60 ans de revendications féministes dans les médias

Depuis 1952, grâce aux luttes féministes et à l'instauration de mesures d'équité en emploi dans les institutions publiques, les femmes sont entrées en masse dans le milieu des médias. Et pour celles qui désiraient pratiquer l'un des plus prestigieux

---

<sup>81</sup> Le Goff, p. 19.

<sup>82</sup> Raboy, p. 226.

<sup>83</sup> Les données sont tirées d'une publication du CEM et ont été mises à jour en novembre 2011.

métiers, la réalisation, le petit écran semblait plus accessible que le cinéma. C'est d'ailleurs en 1953 qu'on a admis la première femme dans le métier<sup>84</sup>, même si c'est dans les années 1970 qu'elles commencent véritablement à y revendiquer leur place. À la suite des déceptions liées à la Révolution tranquille, le mouvement féministe s'est radicalisé, et dans la foulée, la situation des femmes dans les médias est peu à peu dénoncée publiquement<sup>85</sup>.

En 1974 à la SRC, on crée un comité chargé d'étudier le manque de débouchés professionnels pour les femmes. Après une vaste enquête pancanadienne, le Bureau de l'égalité des chances est fondé<sup>86</sup>, et publie en 1977 un rapport sans équivoque. On y révèle la quasi-absence de femmes dans les postes décisionnels liés à la programmation : 93 % des cadres sont des hommes. Aussi, on est préoccupés du fait que « toutes les décisions capitales concernant l'engagement, l'avancement et l'affectation des femmes relevaient de la majorité masculine<sup>87</sup> ».

En 1978, au moment où l'émission *Femme d'aujourd'hui* atteint des sommets de popularité, des groupes de femmes déposent devant le CRTC huit mémoires dénonçant la représentation et les pratiques sexistes à Radio-Canada<sup>88</sup>. L'année suivante, à la suite d'un colloque sur l'image de la femme, Radio-Canada s'engage à mettre en œuvre une panoplie de mesures, dont celle « reconnaissant qu'il est

---

<sup>84</sup> À l'époque, un règlement interne de la Société Radio-Canada interdisait l'embauche de femmes mariées. Andrée Audet a donc dû quitter son poste l'année suivante... en raison d'un mariage (Lebel/Lavallée, 1996, p. 71). Il faudra attendre 1964 et la Loi 16 pour mettre un terme à l'incapacité juridique de la femme mariée.

<sup>85</sup> Audet, p. 22.

<sup>86</sup> La même année, le Bureau de l'image de la femme sera créé à Radio-Canada.

<sup>87</sup> Légaré, 1978, p. 45.

<sup>88</sup> L'Association des femmes de Radio-Canada, le Réseau d'action et d'information pour les femmes, le Comité national d'action sur le statut de la femme, le Conseil national des femmes du Canada, la Fédération des femmes du Québec, la Fédération des instituts féminins du Canada, le Vancouver Status of Women, le Conseil consultatif sur la situation de la femme (Légaré, 1980, p. 80).

nécessaire que les femmes participent davantage aux décisions relatives à la politique des programmes<sup>89</sup>, ainsi qu'à redonner priorité à l'égalité des chances.

Dans le but d'atteindre l'équité, on instaure des politiques de discrimination positive dans les médias publics et privés qui ont une licence du CRTC. En 1982, la *Charte canadienne des droits et libertés* donne un premier coup d'envoi. L'année suivante, le gouvernement crée une commission royale d'enquête qui en vient à la conclusion qu'il faut donner un caractère obligatoire à l'équité en matière d'emploi. Promulguée en 1986, la *Loi sur l'équité en matière d'emploi* marque un tournant majeur : on assiste de 1980 à 1994 à une montée fulgurante de la présence des femmes au travail, et conséquemment, dans les médias. En particulier à la télévision de Radio-Canada, les femmes ont alors les portes grandes ouvertes<sup>90</sup>.

Ce progrès se fait davantage sentir dans les médias électroniques que dans la presse écrite, et plus au public qu'au privé. Car la *Loi sur l'équité en matière d'emploi* a une faille considérable : elle ne peut s'appliquer qu'aux entreprises fédérales de plus de 100 employés. Ce faisant, la majorité des compagnies privées ont été exemptées du Programme d'équité en matière d'emploi. Bref, c'est dans le secteur public, et à la télévision surtout, que les plus notables progrès ont été réalisés durant ces années<sup>91</sup>.

En 1991, les chiffres publiés par le *Toronto Women in Film and Television* viennent confirmer les progrès vers l'atteinte de l'équité dans l'industrie. Or l'organisme souligne qu'il reste encore bien des efforts à fournir et que les gains risquent d'être moins faciles à obtenir dans l'avenir. Car la discrimination des années 1990 n'est plus aussi ouverte et directe que dans les années 1960-70, rendant difficiles la conscientisation et l'action. De plus, les chiffres sont encore alarmants : au sein des

---

<sup>89</sup> Lebel, 1992, p. 6.

<sup>90</sup> À l'information télévisuelle de la SRC, les réalisatrices passent de 23 % en 1975 à 49 % en 1992 (Audet, p. 23).

<sup>91</sup> Legault, 1992, cité dans Audet, p. 24.



diffuseurs comptant plus de 100 employés, les femmes représentent 88 % du personnel de bureau, mais comptent pour seulement 9 % des cadres et 14 % des postes influents en création<sup>92</sup>. Et même lorsqu'elles atteignent ces postes de pouvoir, elles gagnent souvent un salaire inférieur pour un travail équivalent.

### 2.2.3 La lutte des réalisateurs de télévision pour la reconnaissance

La réalisation est un métier à la fois connu et méconnu. Alliant une part de création, de technique et de gestion, il s'occupe du contrôle de toutes les étapes de production d'une œuvre, de la feuille de papier jusqu'à l'écran. À la pige dans le secteur privé ou au service d'une station publique, le métier apparaît exigeant, compétitif et « mal protégé »<sup>93</sup>. Il faut bien avoir une certaine dose de détermination pour mener une telle carrière au petit écran.

S'il est difficile de nommer une femme réalisatrice, nommer un artisan du petit écran l'est encore davantage, puisque la norme dans l'imaginaire collectif semble encore être l'homme réalisateur de cinéma. Ainsi, jongler avec « femmes réalisatrices » et « télévision » équivaut à subir une double dévalorisation basée à la fois sur le sexe et sur le médium. Tel que mentionné en ouverture, mépriser les artisans et les contenus télévisuels constitue une position intenable, puisqu'elle nie la capacité intrinsèque de la télévision d'offrir des occasions de narrations et d'images proprement nouvelles, tout en glorifiant une certaine idée du cinéma comme art véritable, ce qui n'est pas avéré la majorité du temps. La lutte pour la reconnaissance qu'ont dû mener les réalisateurs français du petit écran nous en dit long sur les obstacles à franchir.

La télévision, dès ses débuts, a été perçue comme une aventure technologique où l'accent était mis sur la capacité de transmettre une image à distance plutôt que sur le

---

<sup>92</sup> St-Jean, 1991, p. 125.

<sup>93</sup> Audet, 1995, p. 3.



contenu réel, un peu à la manière d'internet aujourd'hui. La mystérieuse boîte à images a suscité énormément d'engouement pour ses potentialités et ses prouesses. L'homme-orchestre — car il s'agissait presque exclusivement d'hommes — qu'était alors le réalisateur est devenu indispensable puisqu'il ne trouvait « aucun équivalent dans le champ technicoartistique<sup>94</sup>. » Ce métier qui n'avait pas encore de nom s'est défini grâce aux caméramans se formant sur le tas, souvent basé sur le modèle du cinéma pour tenter de donner un aspect artistique à une profession naissante. Or le choix du vocable *réalisateur* plutôt que celui de *metteur en scène de télévision* est révélateur : « dans le choix de ce terme spécifique on peut lire à la fois la volonté de se démarquer du cinéma à l'époque où nombre de cinéastes empruntent au monde du théâtre la dénomination de "metteur en scène"<sup>95</sup> ».

Dans l'histoire de la profession, les chercheurs identifient trois périodes : d'abord, celle de l'*autoaffirmation* qui a visé à définir le métier comme constitutif de ce champ culturel<sup>96</sup>. Ensuite vint la période d'accession à la reconnaissance interne et externe pendant laquelle « il devient clair que c'est la maîtrise du contenu qu'on entend préserver, et cela, de deux façons différentes, en contrôlant l'accès à la profession et en essayant d'imposer des normes de production qui préservent les possibilités de création<sup>97</sup>. » C'est durant cette même période que les réalisateurs ont réussi à gagner le statut d'auteur à part entière de leurs œuvres, alors qu'ailleurs en Europe, ils étaient de simples techniciens. Enfin, la troisième phase fut celle de la défense des acquis avec l'appui des syndicats de réalisateurs.

---

<sup>94</sup> Corset et collab., 1993, p. 32.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Lorsque les réalisateurs obtiennent leur première carte syndicale en France, c'est le symbole d'une accession à une identité professionnelle tant attendue. Elle donne aux réalisateurs l'occasion de revendiquer la maîtrise du contenu de leurs émissions. Un parallèle peut être tracé avec la fameuse grève des réalisateurs de Radio-Canada en 1959, qui leur permit de s'affirmer face au pouvoir politique en revendiquant le droit d'association. Cette grève de plus de deux mois a d'ailleurs ouvert la voie à la syndicalisation des employés de l'État.

<sup>97</sup> Corset et collab., 1993, p. 33.

Bien que les réalisateurs français aient acquis un réel statut d'auteur<sup>98</sup>, la lutte pour la reconnaissance de leur *légitimité culturelle* n'était pas terminée pour autant. Une hiérarchie s'est progressivement installée entre les genres télévisuels ; la dramatique étant considérée comme le summum de la réalisation en raison de sa proximité avec le cinéma. Beaucoup de réalisateurs de télévision commençaient à intérioriser la dévalorisation de leur production culturelle par rapport à celle du cinéma — *on ne sera jamais que des sous-créeurs*. Pour plusieurs réalisateurs, il était alors devenu primordial d'affirmer leur différence par rapport aux metteurs en scène de cinéma, en particulier ceux de la nouvelle vague française. Pour défendre la profession et unir ses artisans, il a fallu s'assurer de réaliser des œuvres originales, personnelles et spécifiques, tout en développant un engagement envers le contenu et la création<sup>99</sup>.

Or dans les années 1970 en France, avec la dégradation artistique des contenus télévisuels et le repli de la notion d'auteur, cette stratégie de reconnaissance des réalisateurs a perdu des plumes : ces belles paroles sur l'appartenance au contenu, la notion d'auteur et la création n'ont plus tenu la route. Et du même coup, les réalisateurs de télévision n'ont pu se faire reconnaître par les autres producteurs culturels<sup>100</sup>. Vraisemblablement, ce discours sur la création a agi négativement : « cette défense, faute d'une reconnaissance par la culture cultivée, n'est apparue à beaucoup d'intellectuels que comme une défense corporatiste. Et l'attaque contre le statut des réalisateurs a pu d'autant mieux réussir qu'ils n'avaient pas réussi à se faire reconnaître culturellement<sup>101</sup>. » Bref, les réalisateurs ont subi un double échec : la non-reconnaissance de leur statut culturel et le maintien du mépris des gens de cinéma à leur égard. Cette perspective sur le métier en France concernant son incapacité à asseoir une véritable légitimité culturelle semble s'appliquer également à la situation ici au Québec, malgré l'absence d'études historiques à ce sujet.

---

<sup>98</sup> Un statut qui leur permet de toucher des droits de suite sur leurs œuvres, ce dont les réalisatrices et les réalisateurs québécois ne jouissent toujours pas.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 38.

## CHAPITRE III

### LES TRANSFORMATIONS DE L'INDUSTRIE TÉLÉVISUELLE ET L'IMPACT SUR LES RÉALISATRICES<sup>102</sup>

#### 3.1 Les transformations des télévisions britannique et québécoise

On a assisté en Occident, au cours des trois dernières décennies, à la profonde transformation des modes de production télévisuelle et des structures de l'industrie. Les rapports de force, à la fois économiques et politiques, ont transformé le paysage de la production, de la réglementation, du financement, de la propriété, des parts de marché, de la distribution ainsi que de l'écoute. Les changements technologiques ont permis entre autres une multiplication des chaînes, et pour stimuler la concurrence, les gouvernements successifs ont assoupli de façon généralisée les réglementations. Comme le souligne Denise Bielby (2009) dans son étude sur les scénaristes à la télévision américaine : il est nécessaire de lier une compréhension des mécanismes organisationnels qui sous-tendent les inégalités de sexes en emploi avec une compréhension des arrangements institutionnels qui façonnent le marché du travail dans les industries culturelles<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Dans le but d'assurer aux participantes un environnement leur permettant de s'exprimer librement, nous avons préservé l'anonymat de ces dernières. Lors de l'écriture du rapport et du mémoire, en plus d'être identifiées par un simple numéro, nous avons masqué certains éléments biographiques pour que les participantes ne puissent être reconnues par des proches ou des gens du milieu télévisuel québécois.

<sup>103</sup> Bielby, 2009, p. 248.

Il est évocateur de tracer des parallèles avec les métamorphoses subies par la télévision britannique, similaires au sort qu'allait connaître la télévision d'État au Québec et au Canada. Devant la pression du gouvernement conservateur de Margaret Thatcher (1979-1990) et des compétiteurs privés, la British Broadcasting Corporation (BBC) a de plus en plus de mal, dès les années 1980, à démontrer qu'elle est capable d'opérationnaliser et de gérer les fonds publics aussi efficacement qu'un producteur indépendant. Car pour ce dernier, qui favorise le recours systématique au travail à la pige et ne s'embarrasse pas des dépenses liées aux travailleurs permanents — pensions, maladie, formations, assurances, vacances, etc. —, les coûts de production s'en trouvent substantiellement réduits, créant ainsi un immense écart avec les employeurs du secteur public. Une loi de radiodiffusion instituée en 1990 a même obligé la BBC et la Independent Television (ITV) à faire produire 25 % de son contenu par des producteurs indépendants. De 1985 à 1995, en réponse à ces stratégies néolibérales et à la diminution de l'interventionnisme d'État, on estime que la BBC et la ITV ont laissé tomber environ 12 000 postes. En 1995, 50 % des travailleurs et travailleuses de l'industrie britannique de la télévision étaient devenus contractuels<sup>104</sup>. Ce faisant, la télévision devenait de plus en plus « efficace » et liée au marché, la concurrence se trouvait augmentée et l'historique duopole des deux télédiffuseurs, hautement fragilisé.

L'industrie connaît une rapide croissance dans le secteur très instable de la production indépendante : de petites compagnies *concurrentent* avec de gros télédiffuseurs en leur offrant du contenu de programmation<sup>105</sup>. Dorénavant, les structures, les pratiques et les contrats de travail dans l'industrie n'ont plus rien à voir avec ceux d'autrefois. La rivalité accrue instaure un marché de plus en plus incertain et risqué, tout en exerçant une pression à la baisse sur les coûts de production. Dans ce contexte, les

<sup>104</sup> Woolf and Holly, 1994a (cité dans Antcliff, p. 843).

<sup>105</sup> Antcliff, p. 841.



télédiffuseurs se voient incités à réduire le nombre d'employés permanents et à multiplier le recours à la pige et aux contrats.

Cela a occasionné un paradoxe : la multiplication des compagnies indépendantes, d'une part, permet une plus grande tribune pour les aspirations alternatives, mais d'autre part représente un formidable levier au libre marché<sup>106</sup>. Car pour avoir plus d'espace sur les ondes et offrir des perspectives différentes, enfin libérés du joug de l'*establishment*, les petits producteurs de gauche ont dû jouer le jeu des Tories : « cela a contribué à introduire une compétition économique et exercé une pression vers le bas sur les coûts de production, tout en affaiblissant particulièrement les syndicats de l'industrie qui avaient proliféré sous l'organisation verticale du duopole<sup>107</sup>. » Le milieu tout neuf de la production indépendante a-t-il rempli sa promesse d'offrir quelque chose de différent à ses artisans et aux divers publics ? A-t-il permis un plus grand choix, un plus vaste contrôle, ou cela a contribué à réaffirmer les positions traditionnelles<sup>108</sup> ?

Il est étrange de constater que peu de chercheurs se soient intéressés à l'économie politique de la télévision québécoise, qui demeure pourtant le pion principal dans l'univers médiatique québécois<sup>109</sup>. Au Canada, pendant l'ère conservatrice de Brian Mulroney (1984-1993), et ensuite sous les libéraux de Jean Chrétien (1993-2003), la télédiffusion québécoise et canadienne a vécu un scénario de dérégulation similaire à celui du Royaume-Uni. Le phénomène de la concentration de la propriété des médias s'est accentué depuis les années 1970, soi-disant légitimé pour assurer la survie des

<sup>106</sup> Goodwin, Peter, 1998, *Television under the Tories : Broadcasting Policy 1979-1997*, London: British Film Institute (cité dans Thynne, p. 70).

<sup>107</sup> Traduction libre, VO : « it helped introduce economic competition and so exerted a downward pressure on broadcasting costs, in particular weakening the trade union organization in the industry which had flourished in the large vertically integrated organizations of the duopoly » Goodwin, Peter, 1998 (cité dans Thynne, p. 69).

<sup>108</sup> Thynne, p. 74-75.

<sup>109</sup> Hormis Marc Raboy et Gaëtan Tremblay.

médias face à une compétition toujours plus féroce. Tel que mentionné précédemment, les chaînes spécialisées, numériques et payantes se sont reproduites à toute vitesse, entraînant l'inévitable fractionnement des parts de marché, du financement par les institutions, des cotes d'écoute et des revenus publicitaires. Dans un tel contexte de globalisation des communications et de déréglementation qui secoue le secteur des médias depuis les années 1990, « Le CRTC a assoupli certaines obligations à l'égard des diffuseurs privés, alors qu'à l'inverse il resserrait celles à l'endroit de Radio-Canada, laissant croire que l'organisme penchait désormais du côté du secteur privé "comme force motrice du système"<sup>110</sup>. » La télévision généraliste a joué féroce pour tenter de retenir son public fuyant, parfois au prix de la qualité de sa programmation. Pendant que la logique marchande devenait la norme, les artisans de la télévision ont dû apprendre à composer avec un constant souci d'innovation, une augmentation de la productivité et des critères de performance, et paradoxalement, avec une considérable diminution des budgets et des délais de production.

Appauvrissement des budgets rime malheureusement souvent avec appauvrissement des contenus. Conséquemment, une des stratégies populaires est de faire des adaptations plutôt que des créations originales, comme le remarque cette réalisatrice-productrice :

[Réal 15] maintenant il y a beaucoup de commandes pour des adaptations québécoises, il y a même des compagnies de production qui ne font que ça, acheter des concepts à l'extérieur et les ramener ici. Ça coûte moins cher, tu arrives avec une idée, un format, tu appliques ça et tu es sûr que ça marche.

En effet, de plus en plus d'émissions étrangères sont achetées et présentées intégralement avec des sous-titres. Ces dernières années, l'une des situations les plus

---

<sup>110</sup> Raboy, p. 140.

décriées est celle du documentaire, où les fonds sont infimes et les diffuseurs de plus en plus réticents à en programmer :

[Réal 14] moi je le ressens directement, depuis deux ans, c'est hyper dur de financer les projets documentaires. Nous on fait des films d'auteur, mais il faut qu'on ait une télé pour déclencher un projet documentaire, donc il faut qu'on aille *téter* la télé. Dans les derniers deux ans à Radio-Canada, ils sont passés de 20 à 12 documentaires par année, et à Télé-Québec, je me suis fait dire «bien on est prêt à [diffuser] un documentaire par année, plus une série». Donc moi, ma niche, qui est le documentaire, elle a pris le bord *ben raide*.

### 3.2 L'impact sur les femmes, ici et ailleurs

En dépit du fort intérêt académique pour le rapport femmes/médias, ainsi qu'un nouveau corpus substantiel de littérature à propos des changements de conditions de travail des travailleurs de la télé, Antcliff (2005) note que très peu d'attention a été portée quant aux effets de ces restructurations sur l'égalité des chances dans l'industrie<sup>111</sup>. De plus, la prolifération des maisons de production privées et la déréglementation des conditions d'emploi rendent de plus en plus ardu d'identifier qui doit se porter responsable pour l'équité en emploi.

En se détournant du modèle fordiste de production, en augmentant la flexibilisation et en réduisant substantiellement les budgets, quelles ont été les conséquences pour la participation et l'emploi des femmes dans l'industrie de la télévision ? Au Royaume-Uni, le processus de précarisation des emplois ainsi que le quota de productions indépendantes semblent avoir eu des conséquences néfastes sur l'équité en emploi, même s'il y a eu une augmentation des possibilités pour les femmes dans le secteur privé. À l'époque, le rapport *The Future of the BBC* de la *Equal Opportunities Commission* a recommandé une « une surveillance attentive de l'égalité des chances

---

<sup>111</sup> Antcliff, p. 841.

afin de s'assurer qu'elle n'est pas brimée par les changements dans les pratiques d'embauche et par les politiques de réduction du personnel au sein de la BBC<sup>112</sup> ».

Des entrevues menées auprès des travailleuses de la télévision ont soulevé des éléments contradictoires : d'une part, le fait de devenir pigiste a permis à certaines de mettre plus librement de l'avant leurs aptitudes et, dans certains cas, au lieu d'être assignées à des projets par les producteurs ou diffuseurs, de les choisir plus librement<sup>113</sup>. D'autre part, cette précarisation du travail comporte des impacts négatifs, liés entre autres à la formation : en tant qu'employées permanentes, les femmes pouvaient bénéficier des formations continues et d'un réseau de contacts<sup>114</sup>. Comme pigiste, il faut se débrouiller autrement.

Au Québec, pendant que l'on troquait progressivement la logique de service public au profit de la déréglementation et de la logique marchande, paradoxalement « certaines barrières quant à l'accès des femmes à la profession tendent à disparaître<sup>115</sup>. » Par exemple, la prolifération de chaînes spécialisées privées offrait des occasions d'emploi aux femmes<sup>116</sup>. Cependant, de nouvelles barrières sont apparues sur le plan des conditions d'exercice de la profession. La récession de la fin des années 1980 et

---

<sup>112</sup> Traduction libre, VO : « careful monitoring of equal opportunities so as to ensure that they are not undermined by the impact of changing employment practices, staff reduction and personnel policies within the BBC generally ». (Goodwin and Stevenson, 1994, cité dans Thynne, p. 70).

<sup>113</sup> « Within this context of past discrimination, a number of women in television viewed industrial restructuring as an opportunity to advance their careers away from large bureaucratic organizations, in an independent production sector that they regarded as less rigid and more egalitarian, believing that a casualized employment relationship offered the potential to regain control over the timing and organization of their working lives. » (Antcliff, p. 856).

<sup>114</sup> « Access to training as permanent employees allowed these women to gain skills which they were able to sell on being made redundant as well as being able to draw on the network of contacts made during their decade spent within a TV station. Without this basis their survival as freelancers would have been even more precarious. » (Thynne, p. 73).

<sup>115</sup> Lebel, 1992, p. 6.

<sup>116</sup> Pour la plupart, il s'agissait d'emplois dans des créneaux « féminins », avec maigres budgets et peu de prestige.



les compressions budgétaires draconiennes ont ralenti significativement le progrès vers l'équité et ont fragilisé les gains des femmes<sup>117</sup>.

Bielby évoque qu'en plus de l'incertitude et du risque accrus que génère la précarisation dans les carrières, celle-ci crée un environnement où les décideurs et employeurs deviennent de plus en plus enclins aux biais et aux stéréotypes<sup>118</sup>. Dans les médias de masse, il n'existe pas de consensus sur ce qui constitue la véritable compétence parmi le personnel créateur : « dans ce type de système, où les compétences et la productivité ne sont pas facilement mesurables, la réputation est un signe de renommée professionnelle sur le marché du travail<sup>119</sup> ». En conséquence, c'est la mentalité du *blockbuster* qui prévaut, encourageant les producteurs et diffuseurs à débusquer des réalisateurs, auteurs et acteurs déjà établis et renommés, dans une optique de réduction des risques<sup>120</sup>.

L'exemple des femmes scénaristes à la télévision américaine est révélateur : elles sont employées pour la durée d'un projet, pouvant ne durer que quelques semaines pour un projet pilote, un téléfilm ou un épisode unique. Elles tentent de poursuivre une carrière en voguant de projet en projet, à la manière des « portes tournantes<sup>121</sup> », travaillant pour une douzaine d'employeurs en l'espace de quelques années seulement<sup>122</sup>. Étant stéréotypées dans des créneaux préétablis, les femmes sont continuellement confrontées à des contraintes extérieures qui créent des barrières singulières à l'avancement de leurs carrières<sup>123</sup>.

---

<sup>117</sup> « In a climate of continued staff reductions, reorganization and private industry resistance to the "administrative burden" of regulation, employment equity faces significant challenges. » (Jeffrey, 1995, p. iii).

<sup>118</sup> Bielby, 2009, p. 246.

<sup>119</sup> « In this kind of system, where skill and productivity are not easily measured, reputation is a signal of a professional's standing in the labor market » (Powell, 1990, cité dans Bielby, 2009, p. 240).

<sup>120</sup> Bielby, 2009, p. 242.

<sup>121</sup> Jacobs, 1989.

<sup>122</sup> Bielby, 2009, p. 246.

<sup>123</sup> Bielby, 2009, p. 245.

### 3.3 L'impact sur les conditions de travail

*« Je veux juste dire, malgré tout j'aime beaucoup ce que je fais, c'est ça qui est flyé, mais je n'aime plus les conditions dans lesquelles je le fais. De moins en moins, j'aime les conditions. Mais je tripe toujours autant sur mon métier, c'est ça qui m'énerve! » [Réal 14]*

*« C'est comme si elle était grugée de toutes parts cette profession-là. J'ai l'impression que s'ils pouvaient s'en débarrasser... » [Réal 4]*

Lizzie Thynne (2000) s'est intéressée aux effets de la libéralisation de l'industrie de la télévision britannique sur l'embauche des femmes. À l'instar des autres industries, la dérégulation tous azimuts a mis à mal les budgets, augmenté les heures de travail, fait pratiquement disparaître la permanence et effectué une pression à la baisse sur les salaires, et surtout, a déplacé la majorité de la production vers le privé. Dans ce contexte, nombreux étaient les défis qui attendaient les femmes souhaitant une carrière de réalisatrice en télévision, dont les contrats à court terme, les procédures de recrutement informelles et les longs horaires imprévisibles<sup>124</sup>.

À l'époque, être employée par la BBC ou la ITV représentait un avantage indéniable pour les femmes : un horaire relativement prévisible, un congé de maternité payé, une sécurité de revenu, de la formation continue, ainsi que la possibilité de progresser dans le milieu en postulant pour de meilleurs emplois<sup>125</sup>. La plupart des chercheurs s'entendent pour définir cette période comme l'âge d'or en termes d'emploi et de

---

<sup>124</sup> Thynne, p. 65.

<sup>125</sup> Thynne, p. 66.

développement de carrière, même si ces femmes y ont mené de solides batailles pour plus d'égalité<sup>126</sup>. L'étude de la WBC en 1992 a prouvé que la production maison chez les grands télédiffuseurs favorisait davantage la présence des femmes dans les postes-clés<sup>127</sup>. Le fait que les chaînes privées, par câble ou satellite, ne retirent aucun avantage à offrir des contenus diversifiés peut vraisemblablement faire croître les inégalités à la production, en créant un système à deux vitesses : la majorité des employés sur les projets à petits budgets, et certains élus dans les plus prestigieux secteurs<sup>128</sup>.

À la BBC, des inquiétudes ont été exprimées à propos de l'impact des contrats à court terme sur l'égalité des chances en emploi. En 1993, Murrell maintenait que la *flexibilisation* des conditions de travail pouvait s'avérer positive pour les femmes si cela rompait avec les modèles en place favorisant déjà les hommes. Mais selon Antcliff (2005), le risque de reproduire la même chose est grand : « cela pourrait remplacer un système inéquitable par un autre <sup>129</sup> ». En effet, les modèles discriminatoires, identifiés par les femmes 20 ans auparavant au sein des grands radiodiffuseurs, ont eu tendance à se reproduire dans le secteur de la pige. En 1994 en Grande-Bretagne, deux tiers des producteurs et des réalisateurs du secteur privé étaient des hommes, alors que les deux tiers des postes de soutien à la production étaient occupés par des femmes. La résurgence des problèmes d'égalité des chances et de ségrégation en emploi a noyé l'optimisme de ceux qui prédisaient que les projets à court terme et les structures organisationnelles moins rigides allaient réduire les inégalités de sexe dans l'industrie de la télévision<sup>130</sup>.

---

<sup>126</sup> Antcliff, 2005, p. 843.

<sup>127</sup> Thynne, 2000, p. 69.

<sup>128</sup> Thynne, *Ibid.*, p. 7.8

<sup>129</sup> « it could equally replace one inequitable system with another. » (Antcliff, *Ibid.*, p. 849).

<sup>130</sup> Antcliff, *Ibid.*, p. 849-850.

Au Québec, vers le milieu des années 1990, les réalisatrices et les réalisateurs semblaient déjà très préoccupés par l'orientation que prenait leur métier et par la précarisation tous azimuts. Lors de l'étude de 1995, Lebel et Lavallée ont identifié le groupe des réalisateurs plus âgés – plus de 50 ans – comme ayant connu les meilleures conditions de travail jusqu'à présent, surtout en comparaison avec les jeunes et les femmes. 91 % des femmes travaillaient alors à la télévision publique, alors que 9 % étaient dans le secteur privé. À l'heure actuelle, bien qu'il soit ardu d'avoir des données fiables et précises sur un secteur aussi éclaté, tout porte à croire qu'il faut inverser ces pourcentages, c'est-à-dire qu'environ 90 % des réalisateurs travaillent à la pigne, et 10 % auraient un statut permanent.

À l'époque, Lebel et Lavallée concluaient que, malgré la crise affectant la profession, chacun semblait très satisfait de son travail. Elles formulaient l'hypothèse qu'en télévision, les défis sont assez stimulants et le milieu assez valorisé pour faire accepter les pires conditions : « malgré certains des inconvénients qui semblent rattachés à la profession et à son exercice, les défis qui attendent les réalisatrices et les réalisateurs, bien qu'ils soient parfois différents, sont suffisamment stimulants et satisfaisants pour leur faire accepter des conditions de travail qu'ils seraient sans doute les premières personnes à refuser dans des contextes moins valorisés<sup>131</sup>. »

Est-ce toujours le cas aujourd'hui? Les réalisatrices sont-elles prêtes à accepter les *pires conditions*? Lors des tables rondes, nous avons cherché à savoir de quelle manière les transformations de la télévision avaient un impact direct sur leurs conditions de travail<sup>132</sup>. Dans le secteur public d'abord, pour les rares réalisatrices qui bénéficient d'une permanence en réalisation, la réalité est toute autre. En table ronde,

---

<sup>131</sup> Lebel/Lavallée, p. 70.

<sup>132</sup> Rappelons que, depuis 2008, la nouvelle convention collective de l'ARRQ a apporté certaines améliorations pour les membres, dont un fonds de retraite, des assurances collectives ainsi que certains barèmes salariaux selon les types de production.



confrontée aux échanges entre pigistes, cette réalisatrice de Radio-Canada a avoué se trouver très chanceuse de connaître un pareil contexte de travail.

[Réal 24] la chance que j'ai effectivement, c'est d'être dans une boîte qui offre des conditions extraordinaires. Permanente ou contractuelle, parce que je n'ai pas senti grand changement au fait d'être permanente, donc c'est juste d'être dans une structure qui fait en sorte que ça nous permet d'avoir des avantages extraordinaires. La pige, effectivement, ne pas savoir dans six mois ou l'année prochaine ce que vous allez faire, je vous tire mon chapeau parce que... je ne serais pas capable de faire ce qu'elles font. Je ne serais pas capable.

Malgré tout, les compressions budgétaires au sein des télédiffuseurs ont eu un impact sur l'augmentation de leurs tâches, sans toutefois s'accompagner d'une bonification de revenu :

[Réal 24] les assistants à la réalisation ont disparu à Radio-Canada depuis dix ans à peu près. Donc, on fait tout ; je fais du maquillage aussi, je fais les cassettes [...]. Quand on a perdu nos assistants et qu'on nous a dit «OK, les réalisateurs, vous prenez toute la *job* des assistants», on n'avait pas le choix.

D'autre part, le temps de production en a souffert. Que ce soient les développements technologiques ou les compressions budgétaires, les productions sont condensées à l'extrême, rendant le temps de plus en plus élastique :

[Réal 20] j'ai remarqué dans les cinq dernières années, c'est le passage au HD qui a vraiment changé les horaires de production. Puis je pense que c'est vraiment notable parce que les budgets ne sont pas plus gros, mais ça coûte plus cher faire de la télé, alors dans les quatre-cinq dernières années, au lieu de faire une quotidienne une fois par jour, bien il y a quatre quotidiennes par jour.

Cette réalisatrice abonde dans le même sens : [Réal 26] « Moi ce que je trouve, c'est que le temps de postproduction a été réduit de 80 % depuis dix ans. Quand j'ai commencé ma carrière, on avait le temps, on avait un topo de 20 minutes en trois jours, on avait le temps de le peaufiner, de [l'étalonner]. Maintenant, on fait une

émission d'une heure, documentaire, en 15 jours. Avec 40 heures de matériel. C'est ridicule. » Ou encore :

[Réal 2] Oui, il y a une augmentation du rythme de travail qui fait que du monde *capable* avant ne sont peut-être plus *capables* aujourd'hui. [...] Avant tu pouvais prendre trois mois à produire quelque chose, mais maintenant on produit ça mettons en deux mois, tu as un mois de moins. Le mois de moins, où penses-tu que tu le prends? C'est le réal' et le chercheur qui travaillent chez eux, qui pensent à leur affaire. Le réal' ne pense pas assis dans un bureau chez le producteur : il fait ça chez eux, à ses frais.

Et cela n'affecte pas que les réalisatrices, mais bien l'équipe en entier :

[Réal 20] les journées de travail ne sont plus des journées de huit heures, ce sont des journées de douze heures. Puis les producteurs nous disent finalement qu'ils préfèrent payer cinq heures d'*overtime* que de payer une journée de plus à toute l'équipe. Ça, je l'ai entendu plus d'une fois et je pense que c'est spécifique à la vidéo légère. [...] puis ça commence à je-ne-sais-pas quelle heure et les équipes finissent à 2 heures du matin parce qu'ils ne veulent plus tourner sur deux jours. À un moment donné, ça devient extrême, vraiment extrême.

Bref, être pigiste dans un pareil contexte n'est pas de tout repos. Des dizaines de boîtes de production en féroce compétition, des diffuseurs exigeants, des contrats de plus en plus rares, et un nombre sans cesse croissant de réalisateurs et de réalisatrices... Bref, vivre de la pige peut générer beaucoup d'angoisse et d'isolement : [non identifiée] « J'ai travaillé il y a quelques années, jeune, à Radio-Canada et à Télé-Québec. Maintenant, tout est éclaté. Moi, à chaque année, je change de producteur, tout le temps. J'ai dû faire 20 boîtes de production à Montréal. [...] c'est l'éclatement, la privatisation de la télé, c'est là où je trouve ça difficile. » Changer d'employeur constamment peut être stimulant pour certaines, mais cela peut créer des désavantages au plan de la reconnaissance des acquis : [Réal 4] « Nous autres, on est dans la jungle, c'est à recommencer à chaque fois et tu n'as pas d'acquis. Tu as beau avoir ton bagage sur ton CV, il n'y a personne qui te connaît. » Cette réalisatrice renchérit :

[Réal 18] il y a dix, 15 ans, tu travaillais à TVA, Radio-Canada ou à Télé-Québec. Là, maintenant, tu peux travailler sur 56 réseaux et effectivement, ils sont tous divisés pour mieux régner aussi... La configuration des nouveaux réseaux privés fait qu'on ne sera pas connus, on va travailler pour Télé-Québec peut-être. Mais si tu vas travailler à telle émission, à tel réseau et qu'après tu vas travailler à telle émission, tel réseau, il n'y a pas de lien qui se fait. C'est pour ça qu'on doit sans cesse recommencer.

La pige fait aussi en sorte de dénaturer le travail en le réorganisant et en le fragmentant en de multiples tâches individuelles, laissant une multitude de personnes isolées les unes des autres :

[Réal 20] moi je suis du domaine de la pige, puis là c'est rendu que les recherchistes travaillent de chez eux aussi, il y a beaucoup moins de réunions de production qu'avant. Ce sont tous des gens qui sont isolés dans leur petit bureau à la maison donc l'information ne circule plus, ce n'est plus créatif, tu ne travailles plus en équipe. Moi, ces derniers temps, j'ai l'impression que je travaille toute seule. Quand j'ai décidé de faire de la télévision, c'est parce que c'était un travail d'équipe et j'ai l'impression que l'esprit d'équipe s'est perdu.

Bénéficier d'avantages sociaux n'est pas l'apanage du travail autonome. Malgré tout, certaines réalisatrices affirment avoir déjà pu profiter de conditions intéressantes au sein de boîtes privées. Or, ces pratiques appartiennent au passé :

[Réal 8] moi j'ai travaillé assez longtemps à la même émission pour faire partie du *payroll* de Zone 3, puis avoir un programme d'assurance, tout le *kit*. Puis à un moment donné, ils se sont dit «bon, ça coûte trop cher, on va mettre une croix là-dessus». Puis tout le monde est devenu à la pige et tout le monde est travailleur autonome, tu sais. Même chose avec mon employeur actuel cette année. Je voulais être sur le *payroll* [...]. Mais il a décidé, «non, non. Je te mets travailleur autonome, ça finit là, tu es travailleur autonome». Fait que moi, je n'ai plus d'assurance chômage.

La précarisation des conditions de travail est si problématique que certaines considèrent sérieusement la possibilité de changer de métier, ou de le combiner avec un autre.

[Réal 14] « Là je me dis «attends, ça ne me tente pas». Puis je suis payée le même salaire qu'avant ou moins. Donc je ne le vois pas comme une affaire positive où le temps améliore les choses. Je me dis vraiment qu'il faut que je me revire de bord, que je produise, que mes compétences vont être enfin reconnues si je fais autre chose. Je deviens productrice ou je deviens autre chose dans la vie, carrément, formatrice, *whatever*, mais pas réalisatrice. Je ne ferai pas ça jusqu'à 60 ans, ce n'est pas vrai ! Et c'est très clair pour moi. Même si j'aime ça, je me dis «bah...» ça ne vieillit pas en beauté. C'est comme ça que je le vois. »

### 3.4 Le rapport au contrôle, à la création et au contenu

*« L'industrie est folle... les diffuseurs, ils sont à la recherche de «qu'est-ce qui va pogner». Puis quand ils pensent que quelque chose va pogner, ils appellent le producteur «tu ne ferais pas un show de même, avec telle vedette, puis telle vedette»? »*  
[Réal 14]

Comme tant d'autres produits de l'ère postmoderne, tout porte à croire que la télévision sera produite à l'avenir par de moins en moins de personnes, qui en font de plus en plus. Et avec la multiplication des chaînes, il faut comprendre qu'il y a morcellement des revenus publicitaires, des redevances et des subventions disponibles. Ce qui signifie paradoxalement des budgets qui rapetissent constamment, pour un nombre d'émissions en constante croissance. Un extrait de l'étude de Thynne résume bien la nouvelle donne : *More programmes but less diversity. More technology, less skill*<sup>133</sup>.

Aujourd'hui, même si la profession est mieux protégée et définie, quelque chose a été perdu en cours de route. En France par exemple, des chercheurs ont remarqué que les réalisateurs et les réalisatrices se retrouvent dans une position de totale dépendance

---

<sup>133</sup> Thynne, p. 81.



envers des producteurs et des diffuseurs<sup>134</sup>, n'occupant plus une position de pouvoir dans la télévision. Les chercheurs vont même jusqu'à dire que l'« histoire de cette profession est celle d'une dévalorisation de son statut et d'une perte quasi totale de son pouvoir<sup>135</sup>. » Cette étude française consacrée au métier de réalisateurs de télévision, à son histoire et à ses bouleversements accélérés et brutaux, met en lumière des transformations qui trouvent un écho particulier dans le contexte de la télévision québécoise contemporaine.

Dans la foulée, est-il toujours possible d'entrevoir une télévision de qualité où ses créateurs et artisans seraient reconnus en tant que tels? Ou bien cela appartient déjà à un âge d'or révolu où la réalisation s'occupait de la quasi-entièreté de l'œuvre? Et comment les femmes se positionnent-elles par rapport à la perte de contrôle de leur profession et à la dégradation de la qualité générale de la télévision?

Effectivement, le fait d'en demander toujours plus aux artisans, tout en leur offrant toujours moins, contribue à amputer leur force créative. Cette réalisatrice constate que de livrer toujours la marchandise comme demandé contribue en quelque sorte à normaliser le miracle : [Réal 17] « “OK, tu fais 20 minutes en deux jours. Ah bien ça marche, vous êtes capables de le faire.” Maintenant, c'est devenu la norme. Et on s'est peut-être tiré une balle dans le pied en la créant cette norme-là, en livrant toujours ce que la production nous demande, mais jusqu'à épuisement. » Et ce n'est pas près de s'améliorer : [Réal 18] « C'est une dérive qui existe depuis dix ans, à chaque année on se dit “c'est fini, on a atteint le summum”. Et puis chaque année supplémentaire, on dit “bien non, on ne l'avait pas encore atteint” ».

Pris dans l'étau d'une industrie de plus en plus vorace, les diffuseurs profitent de leur pouvoir décisionnel démesuré pour tirer les bonnes ficelles. Afin de garder la main

---

<sup>134</sup> Corset, p. 29.

<sup>135</sup> Corset, p. 29.

haute sur la compétition, ils vont privilégier l'embauche d'acteurs ou d'actrices vedettes, également de vedettes de l'animation, et parfois de la réalisation. Ces trois réalisatrices qui travaillent en multicaméra se montrent pour le moins pessimistes : [Réal 8] « Avant, on ne faisait pas toujours des *shows* avec des vedettes, là, ça prend toujours une vedette. »

[Réal 30] C'est certain qu'avec les coupures de budget et la foutue cote d'écoute, c'est l'importance de l'animateur, parce que moi dans les variétés, c'est l'animateur qui prend le plancher. On fait plus des petits pains je te dirais, tu sais des fois on a l'impression d'être sur la machine de manutention. Ça fait que c'est sûr que la tendance s'en va plus là, mais c'est dommage parce qu'à long terme, on se fait *harakiri*, comme si le spectateur était niaseux, je ne sais pas trop.

[Réal 4] les diffuseurs, dès que tu arrives à des charges, des responsabilités plus élevées, ont un gros, gros mot à dire, en fait. Si tu es en fiction ou dans une grosse réalisation variétés, ou n'importe quoi d'envergure, *bottom line*, c'est le diffuseur qui choisit. Puis le producteur va arriver avec un nom ou il va arriver avec deux noms, et puis on le sait toutes qu'un nom de fille ça ne fera absolument pas l'unanimité. Puis ils vont chercher des stars réalisateurs, puis bon, ça va être des gars.

Cette réalisatrice résume parfaitement bien la mécanique actuelle de prise de décision par le diffuseur, mécanique qui fait en sorte que sa profession arrive à la toute fin de la chaîne de « création » et n'a pratiquement plus aucun pouvoir sur le contenu et la création :

[Réal 15] C'est le diffuseur qui décide qui est le talent à l'antenne, et l'impose au producteur. Puis là le producteur pense « est-ce que je suis capable de le faire ». Tu sais ce sont pratiquement des commandes. Le diffuseur, il veut sa grille puis il a déjà décidé quel *show*, puis il va aller voir quelques maisons de production, il va demander combien ça coûte faire ces *shows*-là. Donc c'est laquelle *bet* le plus bas. Puis après ça c'est OK, entre quatre maisons de productions, toi et toi vous êtes les moins bas, maintenant, « comment allez-vous me le faire ». [...] quand tu es producteur, bien au moins tu es directement relié avec le diffuseur et tu peux déjà bâtir l'idée. Alors qu'en réalisation tu arrives et l'idée est faite. C'est ça que tu as à faire.

Cette réalisatrice abonde en ce sens : [Réal 2] « il y a comme une dérive actuellement au niveau de la réalisation et de la production. Avant, le réalisateur en télé, c'était lui

le *boss* du projet, mais plus maintenant. Donc tu ne décides pas de ta musique, tu ne décides pas, tu ne décides plus rien. »

Nécessairement, la raison d'être fondamentale de la réalisation, c'est-à-dire le contrôle sur la création et le contenu, disparaît progressivement. Cette réalisatrice croit qu'il est encore possible de se sentir comme des auteures, avec une signature propre, mais que le manque de temps est le facteur décisif : [Réal 21] « J'ajouterais aussi que le temps que tu as va déterminer beaucoup si tu peux pousser ta signature, si tu peux faire quelque chose. Le temps qui t'est alloué, là je prends même l'exemple d'un magazine. Tu sais, si tu as le temps, il y a moyen d'arriver à moyenner quelque chose. Bien que ça reste très limitatif et superficiel sauf que, tu n'as jamais de temps. Tu n'as pas de budget, tu n'as pas de temps. Tu as beau essayer de créer à travers ça, mais ça devient très difficile. » Cette réalisatrice de près de 25 ans d'expérience se désole du fait que la fonction réalisation n'est plus au cœur de la création artistique, comme avant : [Réal 9] « Avant les réalisateurs, autant gars-filles là, et les producteurs étaient le noyau de la création artistique. Là c'est le diffuseur qui décide tout, il se mêle du *casting* ça pas de bon sens [...]. Là où je vois qu'on est rendus en télé pis c'est ça qui m'inquiète, c'est que la démarche artistique là, elle s'en va dans un entonnoir. » Elle renchérit avec cette vibrante dénonciation du pouvoir des gestionnaires et, du même coup, tente d'éveiller les consciences en rappelant la raison d'être du métier :

[Réal 9] Moi mon inquiétude, c'est jusqu'où ça va aller? Parce que plus ça va, plus ça rétrécit. Et je parle avec des productrices comme [nom de productrice] qui a énormément d'expérience en télévision, et qui me dit que ça n'a plus de bon sens, artistiquement parlant ?



Les réalisatrices et les réalisateurs doivent souvent livrer une marchandise répondant aux diktats des cotes d'écoute, telle une « chaîne de manutention » contribuant à la disparition du contenu de qualité, déjà passablement rare. À cet effet, cette réalisatrice croit que la télévision aurait avantage à se remettre en question : [Réal 17] « c'est le style, c'est le *look*, c'est le *lock frame*, il faut que ça bouge, c'est l'emballage. C'est la vedette aussi. [...] C'est comme des fois on a des sujets tellement importants à dire : "non, ça on ne peut pas parler de ça, c'est trop *hard*, ça, non, amène-moi des *jokes* à la télé", puis c'est là que moi, je ne me reconnais plus là. C'est là que moi je me dis, la remise en question est aussi là ». Pour cette réalisatrice dans la quarantaine, les femmes représentent en quelque sorte les dernières gardiennes de cette télévision en voie de disparition, plus humaine, plus sociale, plus réflexive.

[Réal 17] je pense qu'il y a un choc des valeurs dans ce qui est à la télé. Quand on regarde les grilles horaires, quand on regarde ce qu'on voit, ce à quoi on est exposé, moi, je ne me reconnais pas dans la télé en général. Et quand je regarde les projets sur lesquels je suis, ce sont des projets sur lesquels les femmes se retrouvent souvent, sur les droits humains, sur la psychologie, sur les questions sociales et tout ça, et on est dans cette niche-là, par intérêt aussi, mais ça ne fait pas vendre les cotes d'écoute tellement. [...] Dans le fond, quand tu regardes en arrière de tout ça, des valeurs tellement humaines, tellement grandes, des messages, mais ce n'est pas ça la télé. Tu sais quand tu la regardes, ce n'est pas ça la télé.

D'un autre côté, cette jeune réalisatrice refuse de voir aussi négativement le milieu, et avoue qu'elle réussit à trouver du plaisir dans le métier en s'aménageant des espaces de création :

[Réal 19] Moi, souvent, j'essaie de me trouver une niche, une branche qui va «OK, là j'ai un peu de création là-dedans», donc je me trouve toujours une petite branche de création dans les commandes que j'ai qui sont très, des *shows* qu'on canne. Moi j'ai beaucoup de plaisir quand même à la faire parce que je m'organise pour avoir une belle *gang*, je m'organise pour être heureuse dans ce que je fais, puis les tournages, j'adore ça, puis après ça j'ai mon *trip* au montage.



Cette réalisatrice pionnière rappelle la nécessité d'être fière de son métier, même s'il a subi toutes sortes de transformations qui tendent à lui enlever sa valeur profonde : [Réal 30] « Même si dans les années 80, la réalisation est beaucoup devenue comme des metteurs en ondes, on a encore des restes de ça, que tu peux être interchangeable pis tu le sais. Mais au-delà de ça, il faut être fier de notre métier parce qu'on a notre mot à dire, notre interprétation, pis on a toute une place, on est toutes différentes là-dedans ».

Cette réalisatrice souligne le fait que les femmes font leur métier de manière irréprochable. Tant et si bien qu'il ne leur reste maintenant qu'à investir les véritables espaces de création et de pouvoir.

[Réal 18] Je pense que le milieu télévisuel sait à quel point les femmes, quand elles sont exécutantes, font très, très bien leur *job*. [...] Quand on demande d'avoir un petit peu de créativité, là, on n'est plus là, on ne reconnaît pas encore ça chez nous. Je pense que le grand débat entre les hommes et les femmes c'est ça. On est des supers bonnes exécutantes. Les femmes, on est super organisées. On n'arrive pas en retard. On ne met pas huit jours de nos tâches supplémentaires quand on nous en demande deux, contrairement à beaucoup de réalisateurs. On fait notre *job* dans le cadre vraiment qui est prescrit, mais on ne prend pas encore pour la créativité. Eh oui, parce que c'est une *job* de pouvoir. On est des bonnes infirmières, quoi. On n'est pas docteurs encore !

Finalement, cette réalisatrice y va d'un souhait général pour la profession :

[Réal 2] ça c'est un autre secret de la longévité dans une carrière comme ça. Si t'es solide au contenu, tu vas être capable d'être beaucoup plus le gestionnaire de ton projet, les producteurs vont avoir confiance en toi, ils vont te laisser travailler. [...] On a perdu du terrain là-dessus, les réalisateurs. Historiquement, la grève de 1952, c'était pour gérer le contenu et devenir les *boss* du projet. Il faut qu'on redeviennent les patrons du projet. À ce moment-là, gars ou filles, on va avoir un corps de métier beaucoup plus important et on va être pris bien plus au sérieux.

### 3.5 La réalité du cantonnement et des chasse-gardée

*« Regarde, dans le “magazine” il y a des femmes, dans le “documentaire” il y a des femmes aussi. Là quand tu arrives dans des demi-heures de téléfiction, des séries lourdes télé, ben là, oublie ça, y’a plus de femmes. »*

*« [J’ai] un bon ami qui m’a dit... “tu sais, la pub, c’est comme un trip de pêche, t’amènes pas de fille là!” »*  
[Réal 16]

En plus de vivre de l'iniquité salariale et de la discrimination, les femmes en télévision peuvent avoir une carrière plus compliquée à cause de la façon dont l'industrie de la télévision gère l'incertitude économique et financière<sup>136</sup>. L'industrie culturelle de la télévision, au Québec et ailleurs, est conduite par les modes et la rentabilité. Et devant d'aussi hauts niveaux d'ambiguïté et de risque, les décideurs des grands réseaux se fient en général à des genres bien établis pour minimiser l'incertitude lors de la production. Les stéréotypes culturels sont imbriqués dans chaque « produit » et stratégie marketing de cette industrie, devenant ainsi la règle lorsqu'il est question de faire des choix à propos des créateurs<sup>137</sup>.

Dans un monde de réseaux et de studios toujours dominés par les hommes, les scénaristes masculins à la télévision américaine sont plus connus et demeurent perçus comme étant un meilleur risque qu'une femme scénariste ayant autant de succès<sup>138</sup>.

<sup>136</sup> Bielby, 2009, p. 243.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 247.

À la télévision britannique, au sein de trois chaînes privées spécialisées en divertissement léger et en magazine — dont l'une est *UK Living*, comparable à Canal Vie —, on a recensé la participation des femmes dans les métiers de réalisation, production, assistance à la production, caméra et son. Le résultat est probant : 70 % du temps, ce sont des femmes qui s'occupent de la production, ce qui constitue un très haut pourcentage par rapport aux chaînes traditionnelles, et 20 % de la réalisation est assurée par des femmes<sup>139</sup>.

Les genres télévisuels se durcissent, inévitablement les femmes risquent de vivre un cantonnement et une « stéréotypation » accrus. Ces stéréotypes peuvent offrir des perspectives d'emploi pour les femmes dans certaines niches, mais cela les rend, du même coup, extrêmement vulnérables au moindre changement des cycles de popularité de l'industrie<sup>140</sup>. Bielby évoque à cet effet un « désavantage cumulatif pour les femmes dans les industries culturelles », car employer une femme qui tente d'aller à l'encontre des stéréotypes ou désirant sortir des créneaux typiquement féminins peut être perçu comme financièrement très risqué pour les producteurs et les dirigeants des réseaux<sup>141</sup>.

Les femmes entreraient surtout dans le monde de la réalisation par l'entremise des niches traditionnelles, en quelque sorte réservées aux femmes<sup>142</sup>. Ces créneaux spécifiques représentent les *soft news*, que l'on définit avec les quatre «F» : *food, fashion, familiy, furnishing*<sup>143</sup>. Ainsi, on s'attend à ce que les femmes réalisent

---

<sup>139</sup> Thynne explique cette « percée » féminine de la façon suivante : « A number of issues are suggested by these data. The fact that women producers have made such in-roads may be because the programs are low budget and relatively low status compared to the established terrestrial channels. This is generally fast turnaround, highly formatted programming with little scope for the distinctiveness or originality afforded by more costly series with extended pre-production and research. » (Thynne, p. 76).

<sup>140</sup> Bielby, 2009, p. 245.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>143</sup> Poindexter, p. 85.



naturellement les émissions consacrées à la santé, à la famille, à la jeunesse, à la mode, etc., tout en *laissant* aux hommes réalisateurs les plus prestigieux secteurs, comme le souligne cette réalisatrice reconnue dans le milieu : [Réal 11] « j’ai fait l’exercice avant de venir ici de me dire, OK un bilan, t’sais sur quoi j’ai travaillé. Puis là je me disais : show pour jeunesse, show pour les parents d’ados, show pour la cuisine, la mode, la famille... »

Aussi, les quelques femmes qui atteignent le prestigieux poste de réalisatrice continuent d’être stéréotypées, car on attend souvent qu’elles produisent du contenu avec une perspective féminine et pour un public féminin, à l’instar de cette réalisatrice d’expérience qui a constaté la présence d’une étiquette : [Réal 17] « Quand je disais que j’étais réalisatrice, tout le monde me disait “ah, tu travailles pour *Vidéo Femmes*<sup>144</sup>”, “non, je n’ai jamais travaillé pour Vidéo Femmes de ma vie”, tu sais. Puis un moment donné, à force de me le faire dire, je me disais “bien ce n’est pas parce que je suis une femme qu’il faut que je fasse des vidéos pour femmes”. » Ou encore : [Réal 28] « Bon, on m’appelle pour faire encore des affaires de sujets de femme, tu sais. »

Réunies en table ronde, les réalisatrices ont été unanimes sur le problème du cantonnement dans certains créneaux télévisuels, dénonçant l’existence des « niches de femmes ». Le problème des niches nous apparaît comme étant double. D’une part, les réalisatrices évoluent dans un milieu moins prestigieux et valorisé, aux cotes d’écoute et aux budgets moindres, ce qui ne contribue pas à les rendre très visibles auprès des producteurs, des diffuseurs et du public. D’autre part, ces niches typiques semblent offrir des conditions de travail beaucoup plus difficiles, comme en témoignent ces deux réalisatrices : [Réal 18] « C’est vrai que les femmes,

<sup>144</sup> *Vidéo Femmes* est un centre d’artistes basé à Québec et fondé en 1973, dont la mission est de soutenir la création d’œuvres indépendantes réalisées par des femmes.



généralement, sont dans une niche qu'on leur octroie, aussi qu'elles ont choisie, une niche plus sociale, mais c'est sûr qu'il y a moins de *job* ou on nous demande de la faire en quatre fois moins de temps. »

[Réal 10] tu sais, un moment donné, on s'est toutes retrouvées sur la «Pilule» [une petite granule]. Ce n'est pas pour rien qu'on était toutes des femmes sur la «Pilule». Les femmes font du reportage, les femmes font du documentaire et ce sont des *jobs* de fou. Tu pars tourner, c'est presque comme si tu faisais du documentaire. Tu montes en deux jours, tu n'as pas de gars qui font ça. [...] je regarde mes amis réalisateurs de fictions, de séries, ils sont tellement entourés, ils sont là avec leur café... Non mais! Ils ont des décisions à prendre mais il y a tellement de *cash*, c'est tellement gros. Quand tu es toute seule à tout faire, à gérer le contenu, gérer l'image... Quand je parle du multitâche, c'est ça.

D'autre part, cette reproduction de ghettos/créneaux s'apparente à une réalité hiérarchique dans la réalisation télévisuelle : [Réal 18] « Plus c'est du magazine *cheap* privé, réseau privé pas cher, plus il y a de la fille, plus tu montes dans l'échelle des salaires et du *glamour*, plus il y a des garçons. »

Si les femmes se retrouvent cantonnées dans certains créneaux de télévision, c'est qu'il existe des chasses gardées, et non pas seulement en termes de créneaux, mais aussi d'un point de vue plus technique. L'absence des femmes dans certains secteurs plus prestigieux de la télévision peut s'expliquer selon Thynne par le fait que les femmes ne reçoivent pas les formations nécessaires dans les créneaux spécialisés comme les émissions tournées en multicaméras<sup>145</sup>. Elles ne semblent pas non plus encouragées à prendre d'assaut un rôle de leader des studios en multicaméra<sup>146</sup>. En table ronde, les échanges confirment l'existence de cette chasse gardée du multicaméra, à laquelle ont accédé seulement quelques femmes à ce jour. Ces deux extraits en témoignent bien :

<sup>145</sup> Ce n'est plus le cas au Québec depuis 2007, car le baccalauréat en télévision de l'UQAM et le programme spécialisé de l'INIS offrent tous deux des formations en multicam.

<sup>146</sup> Thynne, p. 77.

[Réal 4] sur l'offre d'emploi c'était écrit «solide expérience multicam», j'en avais zéro. J'avais été assistante à la réalisation avant, j'en avais fait un petit peu, mais vraiment pas beaucoup, j'ai menti un petit peu, j'ai dit que je n'en avais pas fait beaucoup, mais vraiment très peu, mais en tout cas ça ne correspondait pas, de toute façon, à la demande qu'ils faisaient, puis ils m'ont toutes les deux dit «c'est drôle, à chaque fois qu'on rencontre des filles, c'est ça qu'elles nous disent». Qu'elles n'avaient pas d'expérience multicam. Il n'y avait pas une crisse de fille qui avait de l'expérience multicam !

[Réal 8] Maintenant, je fais du multicam. Puis ça, j'ai l'impression que c'est encore plus rare, tu sais ? [...] moi je me suis vraiment fait dire «on hésite à engager une femme» parce qu'on a déjà eu des problèmes avec une femme en multicam. [...] à la fin de la première saison, je me suis fait dire «ah ben câline, j'pensais pas que ça irait bien de même avec une femme !»

Par ailleurs, les quelques rares réalisatrices qui parviennent à faire du multicam sont cantonnées dans les émissions de type quiz ou magazine, alors que les concerts et les grands galas sont résolument hors d'atteinte<sup>147</sup>.

Les réalisatrices ont souvent exprimé la volonté de *se dégager* des créneaux qui leur sont traditionnellement dévolus, prétextant avoir envie de raconter des histoires, de communiquer leur vision et leurs valeurs. Or, les créneaux où elles se trouvent posent des limites en ce sens. En fiction, là où elles sentent pouvoir véritablement exprimer leur créativité, les portes semblent fermées à double tour : [Réal 10] « je trouve que j'ai fait le tour du format. Moi j'ai envie de raconter des histoires. [...] C'est juste une évolution un peu logique. C'est vraiment parce que j'ai un peu saisi la limite du documentaire avec les moyens qu'on a. » Confinées dans un secteur où il faut se battre pour chaque sou, et où les possibles en termes de création sont souvent limités, beaucoup de femmes caressent le rêve de faire de la série lourde. Mais ce secteur opère en petit réseau de connaissances et les possibilités d'y entrer sont rares : [Réal 28] « moi je voulais faire de la fiction en télé, mais c'était très difficile, je n'y arrivais pas. Je veux dire, je faisais toutes les entrevues possibles et impossibles là. » Plusieurs ont ainsi avoué ne pas trouver la porte d'entrée malgré des dizaines

<sup>147</sup> Un nombre restreint de réalisateurs se voient régulièrement attribuer tous ces lucratifs contrats.

d'années d'expérience, les conseils d'un agent et beaucoup de volonté : [Réal 23] « Moi, l'envie de faire de la série fiction est là. Tout ce que je fais, c'est de plus en plus pour aller vers ça. [...] Et je voudrais bien mais ça débloque pas, même avec un agent qui a envoyé mon CV à au-dessus de 600 producteurs, qui a fait des démarches, tout ça. » Et pour cette réalisatrice, si la porte d'entrée s'est ouverte une fois en carrière, elle ne s'ouvrira peut-être plus jamais :

[Réal 12] J'ai pas mal touché à tout : multicaméra, reportage, *talk-show*, variétés, magazine. Moi aussi j'aimerais beaucoup faire de la dramatique. On me l'a offert il y a à peu près 15 ans et je ne me sentais pas prête, j'y avais même pas pensé à ce moment-là, et j'ai dit non. Et aujourd'hui je le regrette amèrement. Parce que quand tu veux y entrer, ben c'est des familles, c'est assez fermé, pis il n'y a pas tant de *jobs* que ça.

Cette réalisatrice qui travaille en multicaméra tente en vain depuis plusieurs années de trouver la porte d'entrée vers la fiction, et en conclut amèrement que ce mur invisible n'existe pas que pour elle :

[Réal 4] c'est comme des chasses gardées, t'sais on arrive à faire du *talk-show* nous autres, c'est à peu près ça qu'on arrive à faire. Au-delà de ça, oublie ça! Ça fait trois, quatre ans que j'essaie d'en faire plus, soit le multicam ou soit de la dramatique. Pour l'instant j'ai comme l'impression d'avoir *topé* mon plafond. [...] je cognais aux portes puis on me disait «oui, oui, on va te donner ta chance». Mais quand c'était vraiment le moment, *oups*, c'était un gars qui avait au moins cinq, six, sept ans de moins d'expérience que moi, qui avait 22 ans et quart, et qui passait.

La chasse gardée que constitue la fiction est si profondément ancrée dans l'industrie que les réalisatrices parviennent difficilement à s'y représenter : [Réal 16] « J'ai travaillé [...] avec des amis de gars qui arrivaient beaucoup plus vite que moi à la fiction et probablement par gêne, parce que l'ambition c'est donc ben pas féminin. J'ai jamais été capable de formuler ou de dire à voix haute que *esti* que j'aimerais ça faire des vues pour de vrai, gagner ma vie avec ça, pis faire de la téléserie et tout ça. » Elle poursuit en avouant se heurter à des obstacles : [Réal 16] « J'espère un jour



porter à l'écran mes histoires, mais ça marche juste en développement mes affaires, pis je passe pas l'étape de production. »

Arriver à conjuguer vie de famille et réalisation en fiction semble par ailleurs être si ardu que cette réalisatrice a dû trancher : [Réal 11] « J'ai à peine fait de la fiction, j'aimerais bien en faire, mais j'ai deux adolescentes et je suis séparée. Au moment où je me suis séparée, j'étais dans la dynamique de faire de la fiction. Mais j'ai fait le choix d'accompagner mes filles dans la vie de famille éclatée. »

Certains préjugés envers les femmes sont toujours très vivants, tout particulièrement dans le monde de la publicité<sup>148</sup>, secteur qui constitue une porte d'entrée de tout premier plan vers la série lourde. Quelques rares *réalisatrices* arrivent à s'y dénicher une place même si l'accès est pratiquement inexistant. Elles se trouvent alors confrontées à plusieurs difficultés : incarner *la fille de l'agence*, être affectée aux publicités gouvernementales ou de produits nettoyants (publicités moins payantes et considérées dans le milieu comme moins créatives) ou encore être mésestimée lorsque trop compétitive. En publicité, l'étape du *pitch* est décisive, et les rares femmes doivent souvent rivaliser avec des hommes seulement. Les conditions de travail et la culture du milieu sont parfois pénibles au point où plusieurs abandonnent la partie, comme nous raconte cette réalisatrice : [Réal 16] « J'ai une très bonne amie qui était hyper bonne en pub mais qui a choisi de se retirer d'elle-même. Elle gagnait tous ses *pitches* contre les gars, et elle était très haïe. »

La norme masculine semble avoir le haut du pavé dans ce milieu, comme nous le dit cette réalisatrice qui cumule plus de 15 ans d'expérience : [Réal 29] « Je me suis même fait dire récemment que j'avais fait le meilleur *pitch*, mais qu'ils allaient aller avec l'autre [réalisateur] parce que l'autre, c'est son grand *chum* et qu'ils boivent de

<sup>148</sup> Comme en témoigne ce commentaire d'une jeune réalisatrice : [Réal 16] « Un bon ami m'a dit "t'sais la pub, c'est comme un *trip* de pêche : t'amènes pas de fille là! »



la bière ensemble! » Bref, les femmes ne sont pas encore les bienvenues dans le cercle payant et prestigieux de la publicité : [Réal 29] « il faut être fait fort et tout le temps se *rebooster* la confiance, parce que la publicité, c'est vraiment un *boys' club*. Et de tous les milieux, c'est le plus évident. C'est le plus payant, donc c'est le plus fermé. » En plus d'une perpétuelle confiance à rebâtir, une femme en publicité doit s'attendre à une progression de carrière différente : [Réal 29] « Depuis un bon deux ans, ça va vraiment bien, ça roule bien. Mais jamais comme mes amis gars qui ont commencé en même temps que moi. Jamais... » Aussi, cette réalisatrice parle de la nécessité de se battre au quotidien pour gagner le respect de ses pairs et de ses employeurs, et de se faire traiter de manière juste et digne :

[Réal 29] Un moment donné, j'ai dit [à mon producteur] que je voulais augmenter mon salaire parce que je savais que les gars faisaient plus que moi par pub. Puis il m'a dit que c'était mieux de garder mon salaire plus bas parce qu'il pouvait me vendre en disant «elle vaut le double mais elle coûte juste ça!» [...] Là j'ai dit «tu trouves vraiment que je vau<sup>x</sup> ça ?» Il a dit oui. «Ben je veux ça !», je lui ai dit. Je ne l'ai pas eu, mais j'ai augmenté un peu quand même parce qu'il était coincé !

Le milieu se transforme lentement, entre autres grâce à ces pionnières qui pavent la voie pour les femmes à venir :

[Réal 29] il y a une couple d'années quand c'était plus difficile, je me suis dit «est-ce que j'arrête de m'acharner?» et je me suis dit «non, ça va être ma cause sociale, moi je vais débarquer seulement quand il va y avoir des filles en pub». [...] Ça m'aide à continuer, ça me motive et ça me donne beaucoup de *drive* de le faire en pensant qu'il faut pousser. [...] Il n'y a pas de raison pour que ça ne change pas. Et je sens que ça change depuis quelques années. Il y a plus de filles depuis deux, trois ans.

## CHAPITRE IV

### BILAN DES TABLES RONDES

#### 4.1 Le rapport à la technique : Un mythe dépassé mais des préjugés tenaces

De façon générale, les réalisatrices rencontrées dans le cadre de notre étude ne se reconnaissent plus dans l'idée voulant que la technologie soit une prérogative masculine. Certaines réalisatrices ont toutefois souligné qu'elles ressentent encore le préjugé faisant l'amalgame entre femmes et incompétence technique. Ce n'est donc plus la technique comme telle qui pose problème, mais plutôt les attitudes et commentaires sceptiques envers elles, voire désobligeants, qui finissent par nuire à la relation de confiance sur le plateau, et les obligent à toujours se prouver. Elles ont cependant tenu à dire que les mentalités avaient évolué et que ces pratiques sexistes n'étaient plus monnaie courante sur les plateaux, bien que souvent en filigrane (provenant la plupart du temps des membres plus âgés des équipes techniques).

#### 4.2 La scolarisation : la formation ne garantit pas une place en réalisation

Pour les femmes désirant embrasser la profession, les études postsecondaires ont certainement quelque chose à voir avec leur réussite. Mais à regarder les statistiques, on se rend compte que les solides performances scolaires des femmes ne semblent pas se refléter dans la représentativité au sein des associations professionnelles. Championnes à l'école, multipliant les formations et les diplômes pendant des années

avant de se sentir « prêtes » à prendre la caméra, les femmes peuvent cependant être tout spécialement *vulnérabilisées* devant la difficile adéquation entre les réalités scolaire et professionnelle. C'est pour cette raison que la forte scolarisation des réalisatrices est certainement une bonne nouvelle pour la profession, mais peut être un obstacle indirect à son accès, et même un découragement. Par ailleurs, dans le nouveau baccalauréat en télévision de l'UQAM, où les femmes sont présentes à 60 %, des professeurs ont remarqué que les étudiantes ont tendance à volontairement assumer les rôles de gestion et de coordination, en laissant aux hommes la création. Il est donc important de travailler, en amont, à ce que les femmes s'orientent, dès les bancs d'école, vers la caméra.

#### 4.3 L'importance des modèles féminins forts pour gagner en confiance

Le problème de l'identification est l'un des aspects ayant le plus ressorti des études antérieures. L'interpellation est différente selon le sexe, et ce, tout spécialement dans un monde où la norme a longtemps été le *boys' club*. L'absence relative de modèles féminins rend plus ardues l'identification, l'acceptation et la reconnaissance des femmes dans le métier. Et sans possibilité directe d'identification, le rapport au métier est nécessairement plus hasardeux. Si le nombre de réalisatrices augmente légèrement au fil du temps, celles rencontrées continuent de ressentir un désarroi certain devant le manque de modèles forts. Engagées dans des carrières parsemées d'embûches, où le seul fait d'être une femme est parfois un handicap, les réalisatrices aimeraient côtoyer davantage d'exemples de réussite, dans le but de gagner en confiance. En ce sens, il devient impérieux de valoriser et de faire connaître les modèles positifs, afin de sortir du cercle vicieux qui reproduit les déséquilibres et les distorsions de représentation.

#### 4.4 Les assistantes à la réalisation : autrefois un tremplin, un piège aujourd'hui



Le tremplin le plus commun d'accession au métier de réalisatrice a longtemps été celui d'assistante à la réalisation. Mais aujourd'hui, si une femme veut réaliser, doit-elle d'abord devenir assistante? Approcher indirectement la profession a pu être pendant longtemps une voie effective, mais cela semble de moins en moins avéré. Les réalisatrices nous ont affirmé que devenir assistante peut représenter un piège pour une femme souhaitant y faire seulement ses premières armes. Si, jusqu'à tout récemment, le poste d'assistante à la réalisation constituait un passage obligé, il ne semble plus l'être aujourd'hui. Plus encore, les réalisatrices préfèrent maintenant se trouver d'autres portes d'entrée. Par ailleurs, les assistantes à la réalisation sont pratiquement en train de disparaître dans la foulée des transformations de la télévision et des compressions budgétaires.

#### 4.5 Le manque de confiance : Les stratégies pour *survivre* au *boys' club*

Au moment de nous exposer les principaux obstacles dans le cheminement vers la profession, l'immense majorité des 30 réalisatrices réunies en tables rondes ont évoqué le manque de confiance en elles. Pour plusieurs, c'est le nœud du problème. Et même en cumulant les compétences, les années d'expérience et la reconnaissance, le travail de confiance en soi est un labeur de chaque instant, à recommencer sans cesse. Ce sentiment généralisé, partagé par les jeunes et les moins jeunes réalisatrices, se manifeste par la nécessité de se sentir toujours prête, de réfléchir avant de foncer. Elles ont unanimement réprouvé la toujours très vivante culture du *boys' club* qui exacerbe leur manque endémique de confiance. Une culture qui impose selon elles une façon discutable de faire, d'être, de convaincre, de gérer, de se présenter aux autres et d'établir un leadership dans une équipe. Il est donc difficile pour les femmes de prendre leur place lorsqu'existe ce type de sous-culture historique. Elles en sont pleinement conscientes et le dénoncent, mais ne cherchent pas à transformer le milieu à leur image. Plutôt, ce sont les stratégies d'adaptation — de survie ! — qui mobilisent leurs commentaires.



#### 4.6 Le plafond de verre : qui sont les *boss* de la télévision?

Le plafond de verre, ou le manque de femmes dans les plus hauts postes à cause d'intangibles barrières, est une réalité encore bien vivante à la télévision. Malgré la présence accrue des femmes dans les postes hiérarchiques, stratégiques, de direction et d'organisation, ce nombre n'a pas encore atteint la parité. En dépit de conditions d'embauche favorables et de mesures d'équité, une étude britannique a démontré que les femmes étaient encore sous-représentées dans les postes décisionnels, et que sur les plateaux, elles demeuraient loin des caméras. On retrouve au Québec une iniquité structurelle semblable : à la suite de la grande réorganisation de la SRC et de CBC, début 1990, on a noté une baisse des effectifs féminins dans les postes décisionnels, ainsi qu'une quasi-absence de femmes dans les échelons supérieurs. Où sont donc les femmes? Selon Antcliff, orientées vers des métiers traditionnellement féminins tels qu'assistante de production, chercheuse, maquilleuse, habilleuse et secrétaire. Les réalisatrices n'ont pas manqué de dénoncer l'absence des femmes dans les postes clés, et l'omniprésence des « têtes blanches » qui ont le véritable pouvoir.

#### 4.7 Être « deux fois meilleure » : Les réalisatrices n'ont pas droit à l'erreur

Les réalisatrices ont le sentiment qu'il faut se battre plus, travailler davantage, et être plus talentueuse pour avoir les mêmes chances que les hommes. Plus qu'une dimension exceptionnelle, être « deux fois meilleure » semble pratiquement devenu un prérequis chez les réalisatrices, voire une norme. Elles ont l'impression d'avoir moins droit à l'erreur; qu'elles doivent se montrer non seulement perfectionnistes, mais carrément sans faille, et que cette exigence n'est pas la même pour les hommes. En effet, plusieurs ont l'impression que les réalisateurs ressentent moins de pression et se responsabilisent moins par rapport à leurs ratés, alors qu'elles ne peuvent tout simplement pas se le permettre. Plusieurs des réalisatrices rencontrées admettent s'être

déménées et défoncées pour faire leur place, et ce, d'une manière qui ne s'appliquerait pas aux réalisateurs. Paradoxalement, cette exigence ressentie des réalisatrices peut être considérée comme un acquis, une caractéristique de la qualité de leur travail et une raison de plus de leur donner des contrats. Pour d'autres, il a fallu trouver des solutions pour abandonner le zèle à tout prix, pour devenir « un peu gars » et apprendre à tourner les coins ronds.

#### 4.8 Le manque de reconnaissance : perpétuel retour à la case départ

Nous avons constaté, lors des tables rondes, la récurrence du problème de la reconnaissance et de son important impact sur le cheminement de carrière. Si les réalisateurs de télévision ne sont généralement pas aussi reconnus que ceux du cinéma, les réalisatrices de télévision subissent quant à elles une double non-reconnaissance. Très exigeant et peu valorisé, le métier demande une maîtrise technique, une santé de fer ainsi qu'une force de création et de caractère sans failles. S'ajoute à ceci le manque de reconnaissance de l'expérience acquise à travers les années, qui fait vaciller leur volonté de poursuivre. Car de projet en projet et de producteur en producteur, le perpétuel recommencement est épuisant. Et paradoxalement, la précieuse expérience accumulée au fil des ans et témoignant de leur savoir, de leur créativité, de leur leadership et de leurs compétences acquises, semble se retourner contre les réalisatrices plus âgées qui risquent le statut de *has been*.

#### 4.9 La course aux contrats : l'insécurisante dynamique de l'autopromotion

À l'instar des professions où les pigistes et contractuels sont légion, la question de la recherche de contrats en réalisation s'avère décisive. Dans un contexte de risques et d'incertitude économique, on embauche des « valeurs sûres », exacerbant les stéréotypes. Le biais *promasculin* de l'industrie génère un modèle qui désavantage continuellement les femmes dans la recherche de contrats, mais aussi de façon plus

générale dans leur profession. Contrairement au cinéma où les réalisatrices sont porteuses de leur projet et où une large part de leur travail consiste à trouver du financement, les réalisatrices de télévision, elles, travaillent d'arrache-pied dans une constante dynamique d'autopromotion et de vente devant des producteurs/diffuseurs. Attendre les offres peut être incroyablement insécurisant. Les appels se font parfois attendre longtemps, et lorsque le téléphone sonne enfin, cela ne correspond pas toujours aux expériences et aux compétences cumulées. Mais devant la grande précarité liée à la pigue, les réalisatrices sont parfois poussées à prendre « le contrat qui passe ». Dans un secteur aussi compétitif, où il y a autant de réalisateurs et de réalisatrices, ne pas pouvoir compter sur la loyauté d'un milieu de travail, c'est être soumis à la loi de la jungle. Pour tenter d'y remédier, les réalisatrices adoptent des tactiques de réseautage, de *P.R.* et d'autopromotion. Or ces stratégies ne sont pas toujours employées avec aisance, car il faut savoir *se vendre*. Il est parfois si difficile de dénicher des contrats et de les négocier convenablement que certaines réalisatrices commencent à se faire représenter par des agents. Enfin, l'option de s'autoproduire est tellement à contresens des logiques de l'industrie, qu'elle marginalise souvent les réalisatrices des dynamiques de relations publiques et des cercles de réseautage.

#### 4.10 La négociation du salaire : des stratégies pour vaincre l'angoisse

En plus du problème toujours patent d'iniquité salariale à la télévision, il faut ajouter les réalités angoissantes du travail à la pigue, c'est-à-dire la négociation du cachet que l'on doit renouveler à chaque contrat. Dans cette dynamique ayant pour objet pouvoir et argent, les réalisatrices ressentent qu'elles sont d'emblée désavantagées, et souvent flouées. Lors des tables rondes, elles en ont profité pour raconter quelques expériences malheureuses, voire dramatiques. Plusieurs réalisatrices ont vécu des situations où elles savaient pertinemment qu'on leur offrait moins ou qu'on les avait moins payées qu'un homme pour le même travail; d'autres ont été témoins d'une attitude ouvertement sexiste et de commentaires inappropriés. La négociation du salaire se



pose donc comme un moment charnière et fortement anxiogène pour la majorité d'entre elles. Et puisque les gens de cette profession se côtoient très peu, le partage d'information au sujet des salaires négociés est minime et n'aide donc pas les réalisatrices à avoir l'assurance d'être payées en toute équité. Les participantes ont surtout orienté les échanges vers les stratégies et méthodes mises en œuvre afin d'y *survivre*. Il faut montrer une assurance sans failles lorsque le moment de la négociation arrive, et surtout, tenter d'avoir le haut du pavé dans le rapport de force. Pour d'autres, persuadées que les hommes performant mieux qu'elles dans la négociation, il faut chercher à les imiter. Et finalement, certaines ont carrément confié cette lourde tâche à une tierce personne.

#### 4.11 La relation avec les producteurs et les productrices : alliés ou adversaires ?

La relation avec les producteurs et les productrices est complexe, et a subi d'importantes transformations au fil du temps. Si les réalisateurs, depuis les débuts de la télé en 1952, ont peu à peu perdu du pouvoir au profit des producteurs, ces derniers en ont perdu à leur tour dans les 20 dernières années au profit des diffuseurs, devenus les véritables décideurs. En conséquence, avec le développement de l'industrie privée, les producteurs sont devenus des médiateurs entre l'instance créative et l'instance de gestion, et penchent parfois plus du côté de l'instance de gestion. Or, pendant les tables rondes, la majorité des commentaires sur la relation avec la production ont plutôt fait état de la difficile relation avec les productrices. La présence de nombreuses femmes dans cette fonction ne semblerait pas aider les réalisatrices, voire contribuerait à leur nuire. Pourquoi les productrices ne pourraient-elles pas contribuer à l'avancement des femmes dans l'industrie, au lieu de se mouler à la culture des *boys*? Les réalisatrices nous expliquent que les productrices peuvent préférer engager des hommes pour plaire et rassurer leur client le diffuseur, ou même parce que certaines disent mieux s'entendre avec les hommes.



#### 4.12 Les petits budgets : l'inévitable lot des réalisatrices

Maintenant que la télévision est plus que jamais téléguidée par les intérêts marchands et la logique de rentabilité, les budgets, de plus en plus fragmentés, rétrécissent comme peau de chagrin. D'emblée, les réalisatrices confirment le contexte généralisé de diminution des budgets qui affecte tout le monde et tous les créneaux. Mais cela affecte particulièrement leur situation. Comme il a été observé dans le portrait statistique, si elles sont passablement absentes des catégories à gros budgets comme les séries dramatiques et les variétés, elles sont très présentes là où il faut se battre *pour chaque cent*. Cette tendance caractérise d'ailleurs le milieu de la télévision, ici comme ailleurs. Elles ont ainsi profité des tables rondes pour exprimer leur sentiment d'exaspération face à ces budgets minuscules qui nuisent à leurs conditions de travail et rétrécissent leur marge de manœuvre. Par ailleurs, certaines ont dénoncé le pourcentage parfois démesuré que les producteurs s'attribuent sur les budgets de production, ce qui pénalise l'équipe en entier et le produit final.

#### 4.13 Les changements technologiques : de nouveaux espaces de création

L'accélération effrénée des changements technologiques dans les domaines de la production, de la captation et de la diffusion n'est pas sans créer d'impacts. Lebel et Lavallée concluaient en 1995 que l'accélération des changements technologiques ne nuisait pas spécifiquement aux réalisatrices, mais étant plus récentes dans la profession, elles étaient plus vulnérables que les hommes au changement. Pour y remédier, elles ont dû se développer de solides aptitudes adaptatives. À ce sujet, les réalisatrices ont soulevé le rôle qu'ont joué les changements technologiques dans l'accès des femmes à la réalisation, tout en évoquant positivement les nouveaux espaces de création et de financement qui se profilent autour de la *web-télé*, notamment. En d'autres termes, ces transformations ne semblent pas être un obstacle direct et majeur pour les femmes. Mais soulignons que ces transformations ont

entraîné des changements radicaux dans la gestion de la production télévisuelle, ce qui ultimement a des conséquences sur la pratique des réalisatrices.

#### 4.14 Les difficultés sur le plateau : jouer à la mère ou au tyran ?

Un des grands défis pour les réalisatrices est d'arriver à incarner l'autorité au sein d'une équipe technique en majorité composée d'hommes. En table ronde, certaines participantes ont avoué avoir rencontré quelques résistances sur le plateau. Ainsi certains producteurs doutent de l'autorité des femmes, tout comme le font encore certaines équipes techniques. Il est assez habituel pour les réalisatrices de devoir faire leurs preuves dans les premiers jours de tournage, plus spécialement lorsque les équipes n'ont pas été choisies par elles. Confrontées aux stéréotypes sexistes, les réalisatrices risquent d'être mieux accueillies et perçues si elles adoptent une attitude maternelle, séductrice et bienveillante, que si elles sont agressives, entêtées et déterminées. Elles ont donc une marge de manœuvre bien mince, où leur leadership ne doit être ni trop fragile, ni trop assuré. Elles remarquent pourtant une attitude différente chez les équipes plus jeunes par rapport à la génération précédente, et entre les compagnies privées et les diffuseurs publics. Les femmes ne veulent généralement pas adopter une position tyrannique sur un plateau : elles préfèrent mettre en valeur les habiletés des membres de l'équipe, une approche qui est revenue souvent dans les tables rondes.

#### 4.15 La charge de travail démesurée : un métier sans compromis

Dans l'industrie, la charge de travail démesurée est la norme. Ce qui n'est pas sans avoir d'impact sur la carrière des femmes. Travailler de longues heures est évidemment valorisé et incontournable dans cette profession, et vouloir réduire cette charge pour des questions personnelles ou familiales peut être mal perçu. La cadence ultra-accélérée et le chevauchement des contrats demandent une énergie et une volonté

exceptionnelles, et semblent incontournables dans le métier. Une charge de travail qui n'a absolument rien à voir avec la cadence moins soutenue du monde du cinéma. Les participantes étaient toutes d'avis qu'il est absolument normal dans le métier « d'avoir trois ou quatre contrats en même temps », et d'apprendre à les faire coexister. D'autant plus qu'avec les changements dans les genres télévisuels et dans la programmation, la gestion du temps est devenue encore plus périlleuse. Par ailleurs, les périodes de financement des émissions arrivant toujours au même moment, cela crée des périodes extrêmement chargées et d'autres, pratiquement inoccupées.

#### 4.16 L'articulation travail-famille : choisir entre la carrière ou les enfants

Composer avec des responsabilités domestiques et familiales peut certainement être un frein pour les femmes — et les hommes — souhaitant mener une carrière dans cette industrie. Si, avoir des enfants peut signifier avoir des « besoins » pour certains producteurs ou diffuseurs au pouvoir discrétionnaire, les femmes de l'industrie seront nécessairement pénalisées en premier. Les conditions de travail et les occasions d'emploi rendent très difficile la possibilité de combiner une carrière en télévision et une famille, ce qui représente une forme indirecte de discrimination. À la délicate question, « la carrière ou les enfants? », les participantes aux tables rondes en avaient gros sur le cœur. Certaines nous ont confié que « ne pas être mère » avait été une condition *sine qua non* pour progresser dans le métier, nous avouant même ne pas comprendre comment faisaient certaines collègues mères. D'autres ont admis que leur(s) maternité(s) leur avait fait prendre quelques années de « retard professionnel ». Dans un deuxième temps, les participantes ont détaillé certaines stratégies mises en œuvre et l'investissement de temps que cela implique. Négocier des heures normales de travail afin de mieux combiner la vie professionnelle et la vie familiale peut être envisageable en télévision, mais étant donné le contexte précarisé, c'est une tâche à répéter sans cesse, à chaque contrat, avec chaque employeur. Ce sont les quelques réalisatrices au statut d'emploi permanent qui ont pu bénéficier des meilleures



conditions, c'est-à-dire un long congé de maternité, des avantages sociaux et une garantie de retour au travail; tandis que la majorité des réalisatrices pigistes ont dû se débrouiller autrement. Elles ont mentionné entre autres l'exigence de terminer la journée de travail à heure fixe, l'interdiction de ramener du travail à la maison, le fait de ne pas travailler à longueur d'année, ainsi que la possibilité du télétravail pendant le congé de maternité.

#### 4.17 Les transformations de l'industrie de la télévision et l'impact sur les réalisatrices

On a assisté en Occident, au cours des trois dernières décennies, à la profonde transformation des modes de production télévisuelle et des structures de l'industrie. Les rapports de force, à la fois économique et politique, ont transformé le paysage de la production, de la réglementation, du financement, de la propriété, des parts de marché, de la distribution ainsi que de l'écoute. Les changements technologiques ont permis entre autres une multiplication des chaînes, et pour stimuler la concurrence, les gouvernements successifs ont assoupli de façon généralisée les réglementations. Dorénavant, les structures, les pratiques et les contrats de travail dans l'industrie n'ont plus rien à voir avec ceux d'autrefois. La compétition accrue a instauré un marché de plus en plus incertain et risqué, tout en exerçant une pression à la baisse sur les coûts de production. Dans ce contexte, les télédiffuseurs se voient incités à réduire le nombre d'employés permanents et à multiplier le recours à la pige et aux contrats. Pendant que la logique marchande devenait la norme, les artisans de la télévision ont dû apprendre à composer avec un constant souci d'innovation, une augmentation de la productivité et des critères de performance, et paradoxalement, avec une considérable diminution des budgets et des délais de production.

#### 4.18 Les conditions de travail : dégradation et précarisation



À l'heure actuelle, que ce soient à cause des développements technologiques ou des compressions budgétaires, les productions sont condensées à l'extrême, rendant le temps de plus en plus élastique. Être pigiste dans un pareil contexte n'est pas de tout repos (c'est environ 90 % de la profession qui se retrouve à la pige, alors que 10 % aurait un statut permanent). Des dizaines de boîtes de production en féroce compétition, des diffuseurs exigeants, des contrats de plus en plus rares, et un nombre sans cesse croissant de réalisateurs et de réalisatrices; bref, vivre de la pige peut générer beaucoup d'angoisse et d'isolement. Changer d'employeur constamment peut être stimulant pour certaines, mais cela peut créer des désavantages sur le plan de la reconnaissance des acquis. La pige fait aussi en sorte de dénaturer le travail en le réorganisant et le fragmentant en de multiples tâches individuelles, laissant une multitude de travailleuses et de travailleurs isolés les uns des autres. La précarisation des conditions de travail est si problématique que certaines considèrent sérieusement la possibilité de changer de métier, ou de le combiner avec un autre.

#### 4.19 La création, le contenu et le contrôle : le pouvoir, connais pas !

Aujourd'hui, même si la profession est mieux protégée et définie, des chercheurs ont remarqué que les réalisateurs et les réalisatrices se retrouvent dans une position de totale dépendance envers des producteurs et des diffuseurs, n'occupant plus une position de pouvoir dans la télévision. Les diffuseurs profitent de leur pouvoir décisionnel démesuré pour tirer les ficelles, alors que les réalisateurs et les réalisatrices arrivent à la toute fin de la chaîne et n'ont pratiquement plus aucun pouvoir sur le contenu et la création. Ainsi, la raison d'être fondamentale de la réalisation disparaît progressivement. Plusieurs réalisatrices ont dénoncé le pouvoir des gestionnaires en rappelant du même coup la raison d'être du métier, une raison d'être qui vacille lorsqu'il faut livrer une marchandise répondant au diktat des cotes d'écoute. Les réalisatrices veulent pourtant continuer d'être fières de leur métier, se définissant même comme les gardiennes d'une télévision plus humaine, sociale et réflexive.

Enfin, elles croient qu'il leur reste maintenant à investir les véritables espaces de création et de pouvoir.

#### 4.20 Le cantonnement ou l'exclusion de certains genres : portes fermées à double tour

Devant de hauts niveaux d'ambiguïté et de risque, les décideurs de l'industrie culturelle de la télévision comptent, en général, sur des genres bien établis pour minimiser l'incertitude lors de la production. Les stéréotypes culturels sont imbriqués dans chaque « produit » et stratégie marketing de cette industrie, devenant ainsi la règle lorsqu'il est question de faire des choix à propos des créateurs. Les genres télévisuels se durcissent, inévitablement les femmes risquent de vivre une ségrégation et un cantonnement accrus. Employer une femme qui tente d'aller à l'encontre des stéréotypes ou désirant sortir des créneaux typiquement féminins peut être perçu comme financièrement très risqué pour les dirigeants des réseaux et les producteurs. Réunies en table ronde, les réalisatrices ont été unanimes sur le problème du cantonnement dans certains créneaux télévisuels, dénonçant l'existence des « niches de femmes ». Ce problème nous apparaît comme étant double. D'une part, les réalisatrices évoluent dans un milieu moins prestigieux et valorisé, aux cotes d'écoute et aux budgets moindres, ce qui ne contribue pas à les rendre visibles auprès des producteurs, des diffuseurs et du public. D'autre part, ces niches typiques semblent offrir des conditions de travail beaucoup plus difficiles.

Si les femmes se retrouvent cantonnées dans certains créneaux, c'est qu'il existe des chasses gardées, dont celle du multicam, à laquelle ont accédé seulement quelques femmes, à ce jour. Par ailleurs, les quelques rares réalisatrices qui y parviennent sont cantonnées dans les émissions de type quiz ou magazine, alors que les concerts et les grands galas sont résolument hors d'atteinte. Également, beaucoup de femmes caressent le rêve de faire de la série lourde. Mais ce secteur opère en petit réseau de connaissances et les possibilités d'y entrer sont rares. Plusieurs nous ont avoué ne pas



trouver la porte d'entrée malgré des dizaines d'années d'expérience, les conseils d'un agent et beaucoup de volonté. La chasse gardée que constitue la fiction est si profondément ancrée dans l'industrie que les réalisatrices parviennent difficilement à s'y représenter. Et en publicité, de très rares réalisatrices y sont arrivées car l'accès est pratiquement inexistant. Elles se trouvent alors confrontées à plusieurs difficultés : incarner *la fille de l'agence*, être affectée aux publicités gouvernementales ou de produits nettoyeurs, ou encore être mésestimée lorsque trop compétitive. Les femmes ne sont pas encore les bienvenues dans le cercle payant et prestigieux de la publicité. Bref, dans le secteur du multimed, de la fiction et de la publicité, en plus d'une perpétuelle confiance à rebâtir et d'une lutte au quotidien, une réalisatrice doit s'attendre à une progression de carrière bien différente.

#### 4.2.1 Faits saillants du portrait statistique<sup>149</sup>

- Les femmes sont très présentes et performantes au sein des institutions académiques qui dispensent des formations spécialisées en télévision.
- Les femmes réalisatrices de télévision représentent environ un tiers des membres à l'ARRQ, et ce pourcentage stagne depuis 10 ans. À Télé-Québec, leur représentativité a augmenté de près de 20 % dans les 15 dernières années.
- Sur le plan des subventions fédérales, les réalisatrices réalisent le quart des projets financés mais ne bénéficient que du dixième de l'enveloppe budgétaire.
- L'analyse des grilles horaires automne 2010/hiver 2011 de Radio-Canada, de TVA et de Télé-Québec nous a donné un portrait tout à fait préoccupant pour les réalisatrices.
- Lorsqu'on s'intéresse au sexe des personnes qui réalisent les émissions aux plus fortes cotes d'écoute, selon le Fonds des médias du Canada, le constat est critique.
- Lors du gala des prix Gémeaux 2009-2010, on ne retrouve aucune réalisatrice mise en nomination dans la catégorie « meilleure réalisation d'une série dramatique ».

<sup>149</sup> Pour les statistiques complètes, il est possible de consulter l'étude *Les réalisatrices du petit écran* (Anne Migner-Laurin et Anouk Bélanger, 2012, UQAM/ARRQ), sur le site de l'ARRQ ([arrq.qc.ca](http://arrq.qc.ca)).

## CHAPITRE V

### LE CIRCUIT DE LA TÉLÉVISION : RÉGULER, PRODUIRE ET REPRÉSENTER

Ce chapitre analytique est structuré selon le *circuit de la culture* tel qu'imaginé par Stuart Hall et Paul Du Gay<sup>150</sup>. Cette chaîne de construction de sens sera transposée ici au contexte télévisuel pour devenir le *circuit de la télévision*. Au cœur de notre analyse, nous concevons les réalisatrices en tant que *productrices de sens*, faisant partie intégrante de la fabrication de formes significatives. À l'aide de trois des cinq moments du circuit, que nous présentons en première partie de ce chapitre — soit la régulation, la production et la représentation —, nous verrons de quelle manière s'articulent les niveaux macro et micro de la création d'un artefact culturel comme une émission de télévision. Plus concrètement, nous voulons réfléchir ici à l'impact de la structure de production de l'industrie de la télévision au Québec sur le travail des femmes réalisatrices, et comment ces dernières, à leur tour, influencent les contenus et représentations véhiculés.

Notre cadre théorique énoncé au premier chapitre rappelle l'importance de penser à la fois au contexte structurel cher à l'économie politique ainsi qu'au niveau plus micro de la consommation et des identités. De la régulation à la production, en passant par la représentation, la télévision est un lieu fondamental de création culturelle, un foyer directement tributaire des décisions politiques et économiques d'où émanent

---

<sup>150</sup> Élaboré par Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugo Mackay y Keith Negus dans *Doing cultural studies. The Story of the Sony Walkman* en 1997.

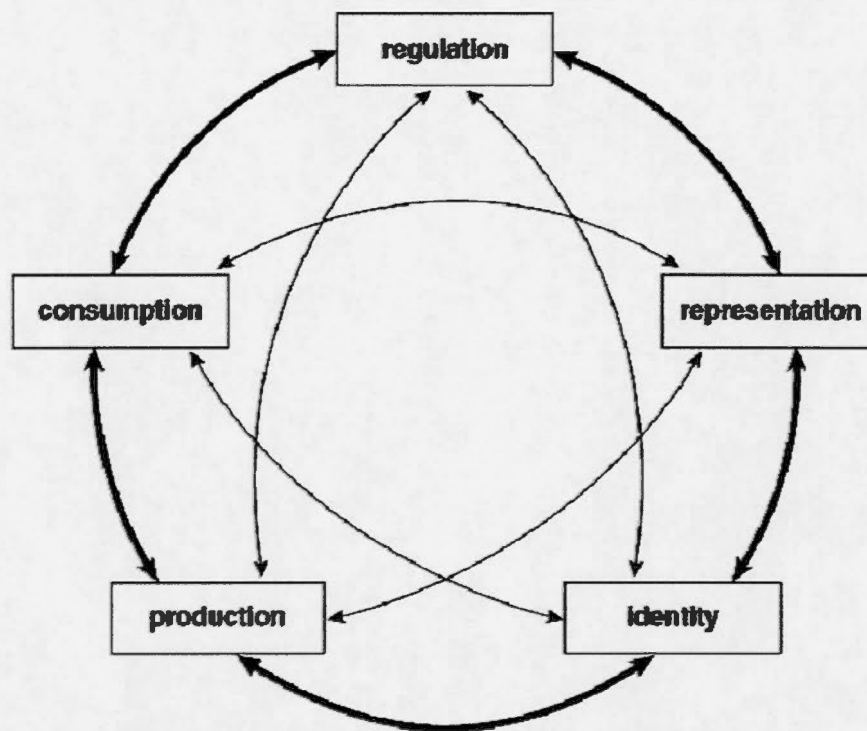


plusieurs espaces de dialogues. Réfléchir à la télévision à partir de sa dimension politique et historique ainsi qu'à ses impacts sur la création de contenu et de sens, nous empêche de tomber dans l'un des pièges énoncés au premier chapitre, soit d'expurger la dimension matérialiste de la culture.

La réflexion analytique que nous proposons ici est structurée comme suit : nous présentons d'abord brièvement le *circuit de la culture* à travers lequel est ancrée notre compréhension du processus de construction de sens qu'est le petit écran. Dans un deuxième temps, nous présentons deux mises en tension opérées entre des moments du circuit afin de voir comment s'articulent le contexte structurel de production, les conditions de pratique des réalisatrices et les contenus présentés. Premièrement, la jonction entre la régulation et la production sera analysée, et par la suite, celle entre la production et la représentation.

### 5.1 Le *circuit de la télévision*

Dans le circuit initial proposé par Hall et Du Guay — circuit qui illustre la perspective de l'École de Birmingham à propos du champ de la culture et des médias de masse —, la culture est comprise comme l'articulation de cinq processus fondamentaux qui interagissent ensemble, soit la représentation, l'identité, la production, la consommation et la régulation. À chaque moment, le sens y est produit, façonné, modifié et recréé à son tour, le tout évoluant synergiquement sans qu'il n'y ait de début ni de fin. Pour comprendre la culture, il faut donc appréhender conjointement les modes de production et de consommation, les mécanismes de régulation, les pratiques de représentation et enfin, les processus identitaires. Ce circuit constitue un modèle théorique et analytique qui cherche à offrir une alternative aux traditionnels schémas émetteur-récepteur des théories de la communication. Traversée par les notions de pouvoir et d'hégémonie, la question des représentations



médiatiques doit toujours être pensée de concert avec la construction et la réception du message.

Les articulations, tout au long du circuit de la télévision, sont multiples. Schématiquement, la régulation est le contrôle formel et informel de la culture, la production est l'encodage du sens dominant dans les produits culturels, tandis que la représentation est la forme et le sens que prennent les produits culturels. Nous nous attarderons sur deux articulations dans ce circuit, avec diverses tensions et négociations, exemplifiée par la pratique des réalisatrices. D'abord, les liens entre régulation et production, et deuxièmement, l'impact de la production sur la représentation. Une des visées conceptuelles de ce circuit est d'empêcher notre regard analytique de glisser vers un économicisme ou un culturalisme simpliste. Dans la tradition de Raymond Williams et Stuart Hall, nous recherchons un matérialisme culturel plus nuancé où chaque moment du circuit participe à la construction de

contenu significatif, un matérialisme qui s'attarde au sens que prennent les représentations dans la culture vécue.

Ce circuit nous permet incidemment d'appréhender la réalisation télévisuelle comme une chaîne dont les maillons sont inextricables : le contexte de régulation et de production influent sur le contenu, qui est lié aux représentations, qui jouent sur les identités, etc. Ce cadre original nous apparaît tout indiqué pour mieux penser les points de tension structurant l'analyse présentée ci-bas. Plus encore, en décrivant la structure médiatique et les mutations des 30 dernières années, il faut comprendre que rien n'est inaltérable, que rien n'est objectivement donné. En analysant de près les moments de la régulation, de la production et de la représentation à l'œuvre dans le *circuit de la télévision*, nous proposons de contribuer à démystifier un système qui n'est pas immanent ni déterminé par l'économie ou la technologie, mais bien intelligible historiquement et politiquement.

L'arrivée des femmes dans un poste aussi influent de la création culturelle, soit à la réalisation au sein du média le plus populaire, est un événement historique fondamental. La venue de ces femmes n'est pas gage *a priori* d'une meilleure représentation culturelle, car bien souvent il y a intériorisation de la norme et reproduction du discours hégémonique à l'image de certaines participantes à nos entrevues et tables rondes. Mais on peut penser que leur seule présence a amené une préoccupation accrue pour des regards nouveaux dans l'univers de la télévision, se montrant très enclines à remettre en question les structures de pouvoir décisionnel, tout comme à s'interroger sur la valeur du contenu des émissions, sur la création, et même sur l'avenir du médium. À travers la chaîne de fabrication de sens de Hall et Du Gay, on peut déduire que s'il y a diversité au plan de la production, il y a peut-être une meilleure diversité dans les représentations, et éventuellement dans la consommation et la formation des identités.



## 5.2 La jonction entre la régulation et la production

Les chaînes britanniques BBC et ITV ont de plus en plus de mal, dès les années 1980, à opérationnaliser et gérer les fonds publics aussi efficacement que le secteur privé. Une loi de 1990 les oblige même à faire produire 25 % du contenu par des producteurs indépendants. Pendant ce temps, sous Mulroney (1984-1993) et Chrétien (1993-2003), le Canada vit un scénario de dérégulation similaire. En adoptant la logique du tout au marché pour des raisons de rentabilité, la télévision perd beaucoup de support et de « protection » de l'État, avec l'aval du CRTC.

Le point de jonction entre la régulation et la production est ici mis en évidence : la restructuration de l'industrie télévisuelle des 30 dernières années a littéralement transformé les pratiques telles qu'elles l'avaient toujours été. Devant un marché dérégulé et la montée en flèche de la concurrence pour soutirer les subventions gouvernementales et les revenus publicitaires, les conditions d'emploi ont été mises à mal, en particulier chez les personnes vulnérables. Même si à certains égards la privatisation de la production télévisuelle a ouvert quelques portes aux femmes, l'ensemble de l'œuvre a amené insécurité, précarisation et certains reculs pour les femmes.

Dans le « circuit de la culture », la régulation est liée aux mécanismes des lois et des décisions institutionnelles. Mais on entend aussi la régulation comme contrôle informel des normes culturelles, c'est-à-dire ceux qui jugent de ce qui est acceptable ou non. Dans un marché incertain où persiste un climat de perpétuelle concurrence, la tendance à réaffirmer les représentations hégémoniques se fortifie. On pense à la programmation des chaînes, mais également au choix des personnes en charge de la création.



De ce fait, dans la chaîne qui va de la régulation à la production, si l'on veut diminuer la part de risques encourus sur les marchés, il en va de même lorsque l'on décide qui a ou n'a pas le privilège de produire du contenu culturel. En théorie, les réalisateurs et les réalisatrices sont les maîtres d'œuvre de leur émission, au sommet de la hiérarchie des artisans de la télévision. Mais en réalité, le fait qu'ils doivent se faire engager par une maison de production ou un diffuseur, et ce à chaque projet, les fragilise énormément. Et puisque la majorité est pigiste<sup>151</sup>, il existe un climat de vigoureuse rivalité entre les candidats, évoqué parfois comme de la survivance dans la jungle... D'autant plus que c'est le télédiffuseur qui détient l'ultime pouvoir décisionnel sur pratiquement tout. Dans la chaîne, le producteur n'est qu'une espèce d'intermédiaire entre la diffusion et la réalisation, tentant de concilier les « décisions d'affaires » du diffuseur et les « décisions artistiques » du réalisateur. Et dans un contexte de production où les contraintes d'affaires sont prioritaires, voire une question de survie<sup>152</sup>, ce sont les milieux de la réalisation — et de la production — qui en pâtissent. Pour diminuer la part de risque au niveau financier et artistique, les diffuseurs et les boîtes de production finissent souvent par choisir des « valeurs sûres », ce qui dans le métier équivaut rarement à l'embauche d'une femme. Rappelons que pour Antcliff, la montée de la ségrégation en emploi a fait mentir ceux qui prédisaient que les structures organisationnelles moins rigides allaient réduire les inégalités de sexes dans l'industrie.

Vis-à-vis des budgets microscopiques, des contrats de plus en plus difficiles à dénicher et négocier<sup>153</sup>, de la réduction importante du temps de production et des grandes exigences de performance, les réalisatrices réunies en table ronde nous ont

---

<sup>151</sup> Autour de 90 % aujourd'hui, comparativement à environ 10 % au milieu des années 1990.

<sup>152</sup> Si l'on pense à l'avenir de la Société Radio-Canada, après les récentes compressions budgétaires prescrites par le gouvernement conservateur de Stephen Harper.

<sup>153</sup> Pour un approfondissement sur la recherche des contrats et la négociation des salaires, se référer à Bélanger et Migner-Laurin, 2012, « Les réalisatrices du petit écran », rapport de recherche-partenaire entre l'ARRQ et le Service aux collectivités de l'UQAM.

presque unanimement confié qu'elles avaient tendance à ne pas se faire confiance et à s'exiger d'être deux fois meilleure que leurs collègues masculins. À partir de cela, nous pouvons supposer soit que ces femmes manquent individuellement d'assurance, soit que le milieu est plus exigeant pour elles ou que les transformations structurelles et organisationnelles avec ses contraintes de temps, de risque et d'argent les affectent tout spécialement. Nous croyons que les trois affirmations précédentes sont défendables, mais nous voulons mettre l'accent sur la troisième, selon laquelle les réalisatrices représentent un groupe risquant particulièrement l'exploitation et la marginalisation dans le présent contexte de production. Là où le temps, le budget et les ressources diminuent d'année en année, les femmes deviennent des proies faciles pour *en faire plus et mieux avec moins*, ou ce que certaines ont nommé « la normalisation du miracle ». C'est sans compter les contraintes auxquelles elles font face pour articuler leur vie de famille et leur vie professionnelle<sup>154</sup>.

Bref, tous les artisans du milieu ont été affectés par les lois en faveur de la privatisation et de la dérèglementation qui ont contribué à la dégradation des conditions de travail dans l'industrie télévisuelle. Mais pour les réalisatrices, on peut penser qu'elles en souffrent particulièrement de par leur plus grande vulnérabilité dans ce métier traditionnellement masculin. Aussi, leur accès aux contrats est fragilisé par le fait de représenter un « risque d'affaires ». En somme, avec le « circuit de la culture » en tête, il nous apparaît clair que la dé-régulation de la télévision a fait croître les inégalités des sexes à la production. Bien sûr, ces transformations de la production télévisuelle ne sont pas sans affecter un autre point dans le circuit, celui de la représentation.

### 5.3 La jonction entre la production et la représentation

---

<sup>154</sup> Pour en savoir plus sur l'articulation famille-travail, voir Bélanger et Migner-Laurin, *op. cit.*

Dans le *circuit de la culture*, on entend par représentation la forme prise par l'objet culturel, et le sens qui y est inscrit. Située à un autre point sur le circuit de fabrication du sens, nous abordons la représentation dans son rapport au contenu, à l'encodage du sens, au contrôle, à la création et aux genres télévisuels. Et nous avançons l'hypothèse que les transformations en cours dans la sphère de la production ont des effets considérables sur la dimension de la représentation.

On dit que le métier de réalisateur n'est plus un poste de pouvoir. Si c'est le cas, est-ce à dire que les choix à propos du contenu et de la création ne sont effectués que par des gestionnaires et des décideurs soucieux de rentabilité et de cotes d'écoute ? Nous avons précédemment exposé le lien entre les transformations liées à la régulation et ses impacts sur l'exercice de la profession. Maintenant, peut-on croire que ces bouleversements du contexte de production sont en lien direct avec les représentations culturelles ?

En table ronde, la majorité des participantes se sont montrées très inquiètes quand à la dégradation générale de l'offre télévisuelle, liée à la marchandisation du médium, disant ne plus se reconnaître dans les contenus. Puisque la profession n'est plus ce qu'elle a déjà été, les réalisatrices sont amères lorsque l'on aborde les thématiques de la création, du contenu et du contrôle sur leur production. On parle de « dérive », de faire « de la saucisse » ou des « petits pains » sur la « machine de manutention ». Ces femmes sont souvent hautement conscientes de la vacuité des contenus présentés, et en viennent à se demander comment on peut considérer le spectateur de manière aussi médiocre. La raison d'être de la réalisation, c'est-à-dire le contrôle sur le contenu et la création, est en péril :

[Réal 9] Il faut qu'on se batte, il faut qu'on aille au front. On ne peut rien décider, ils décident tout puis ils se mêlent de tout. [...] ce sont des gestionnaires et des administrateurs qui prennent les décisions artistiques et ce ne sont pas souvent des



décisions de cœur, c'est pour l'argent, pour les cotes d'écoute. Moi ça me préoccupe beaucoup, je me dis «où est-ce qu'on s'en va en tant qu'artiste ?».

Entre régulation, production et représentation, il y a la chaîne de l'hégémonie culturelle et de la reproduction des représentations dominantes. D'une part, les télédiffuseurs sont à la merci des marchés, des subventions, des cotes d'écoute et conséquemment des moindres désirs du public (et non pas de l'*intérêt public*), et d'autre part, le créateur culturel est de plus en plus pris à la gorge et conscient de faire de la saucisse, encodant un artefact qui a souvent été décidé d'avance, avec son lot de stéréotypes et de raccourcis.

Malgré la dégradation certaine des contenus et le rétrécissement de la latitude créative des réalisateurs, certaines réalisatrices en viennent à se retrouver en majorité dans des niches typiques, défendant une télévision plus sociale :

[Réal 17] je pense qu'il y a un choc des valeurs dans ce qui est à la télé. Quand on regarde les grilles horaires, quand on regarde ce qu'on voit, ce à quoi on est exposé, moi, je ne me reconnais pas dans la télé en général. Et quand je regarde les projets sur lesquels je suis, ce sont des projets sur lesquels les femmes se retrouvent souvent, sur les droits humains, sur la psychologie, sur les questions sociales et tout ça, et on est dans cette niche-là, par intérêt aussi, mais ça ne fait pas vendre les cotes d'écoute tellement.

Or le versant négatif de cette perspective est bien sûr la ghettoïsation des femmes dans des genres télévisuels précis. Comme nous l'avons dit, les décideurs se fient à des stratégies éprouvées pour minimiser l'incertitude lors de la production, ce qui implique une part de stéréotypation culturelle. Si les réalisatrices sont surtout présentes dans le secteur du magazine et du documentaire, elles sont pratiquement absentes en fiction, en publicité et dans les émissions tournées en multicaméras. Et ces trois genres sont parmi les plus prestigieux, payants et influents sur le plan des représentations. Unanimement, elles nous ont raconté se sentir dans un cercle vicieux d'où il semble pratiquement impossible de sortir. Surtout pour celles désirant se



lancer dans l'une ou l'autre de ces chasse-gardée masculines, voulant travailler avec de plus gros budgets et de plus grosses équipes, et ultimement, être vue par plus de téléspectateurs. Malheureusement, les émissions avec les plus fortes cotes d'écoute ne sont pratiquement jamais réalisées par une femme. Il va de soi que l'existence d'un plafond de verre dans l'industrie ne les aide pas à faire progresser leur carrière<sup>155</sup>.

Il serait plus que souhaitable d'offrir une diversité de regards sur le monde dans la perspective d'une politique de la représentation des femmes. C'est-à-dire de favoriser à l'écran des « contre-stratégies » qui essaient d'intervenir sur la représentation, en transcendant les images néfastes et en insufflant du sens nouveau. Mais pour fabriquer des représentations à contre-courant, il faut d'abord que les femmes investissent les lieux de pouvoir et de création qui leur sont toujours « interdits ». Dans un tel contexte d'aplatissement de l'horizon symbolique proposé par les « dérives » contemporaines de la télévision, il nous apparaît nécessaire de militer en faveur d'une meilleure équité en emploi. C'est la qualité générale de la télévision, et de ses représentations, qui s'en trouveraient améliorées.

Finalement, à l'heure de réfléchir à l'articulation entre les structures médiatiques et l'impact sur les pratiques et conditions de travail des femmes, notons que plusieurs de nos constats auraient pu être généralisés à la pratique des hommes également. Cependant, en vertu de la présence somme toute encore vulnérable des femmes dans ce poste, elles demeurent un excellent baromètre pour la diversité, comme auraient d'ailleurs pu l'être les jeunes, les communautés culturelles, ou tout autre groupe historiquement marginalisé.

Nous avons également remarqué que très peu se sont déclarées véritablement féministes, même si la plupart étaient très préoccupées par leur minorisation en

---

<sup>155</sup> Pour en savoir plus sur le plafond de verre, voir Bélanger et Migner-Laurin, *op. cit.*

télévision. Par contre, au fil des tours de parole lors des tables rondes, leurs préoccupations concernant les orientations générales de la programmation, la précarisation de leur profession et la discrimination plus ou moins ouverte dont elles sont les victimes quotidiennes, ont fini par former du discours très critique à la télévision, même si elles ne nomment jamais clairement les systèmes capitaliste et patriarcal dans lesquels elles évoluent. Ainsi, ces créatrices culturelles ne sont ni des révolutionnaires ni des marionnettes au service du marché et de la domination masculine.

## CONCLUSION

En quelque sorte, ces réalisatrices symbolisent l'étendue des victoires du féminisme, tout comme ses contradictions, ses combats à mener, ses démissions. Des femmes qui contribuent à la reproduction ordinaire de stéréotypes de toutes sortes, et d'autres fois, arrivent à forger des modes alternatifs de narration, de production et de réception des images. En plus d'exercer un métier sans pitié, ces créatrices sont confrontées au double défi de la reconnaissance de leur légitimité culturelle et de l'abolition des barrières discriminatoires fondées sur le sexe. Si la place qu'elles se sont taillé au cours des 50 dernières années est incontestable, quelques structures, pratiques et représentations sont encore ouvertement sexistes. Au cœur de la division sexuelle et des transformations médiatiques, la question des réalisatrices du petit écran est extraordinairement révélatrice et déroutante, surtout au sein d'une société qui préfère penser que l'égalité est *déjà-là*.

Avoir choisi une approche critique et féministe en économie politique n'est pas étranger au but initial de la recherche-action sur les réalisatrices de militer en faveur d'une transformation démocratique des médias. C'est d'ailleurs l'un des principaux legs de Raymond Williams, qui a voulu tout au long de sa carrière articuler la théorie et l'action. En prenant part à l'élaboration des politiques, son but avoué était de lutter contre les inégalités raciales, sexuelles et économiques, et ainsi développer l'immense potentiel de démocratisation du médium.



Devant la nécessité de lier les questions de la représentation à celles de la production, le *circuit de la culture* appliqué à l'objet télévision nous a permis de mieux saisir la complexité de l'articulation femmes/médias et d'approfondir l'une des sections de notre recherche-action, celle de l'impact des transformations sur les réalisatrices.

Les 24 participantes aux tables rondes nous ont amenées à constater qu'il existe encore aujourd'hui une forte discrimination dans le milieu – parfois diffuse et subtile, et d'autres fois, directe et manifeste. Surtout, on a compris que la nature hautement compétitive et volatile de l'industrie de la télévision, opérant avec une main-d'œuvre de plus en plus précarisée, influence directement le cheminement de ces femmes. Un tel environnement ne semble pas porteur de changements positifs pour elles, mais opère plutôt comme reproducteur de conditions inégales selon les sexes<sup>156</sup>.

L'une des variables majeures de cette équation est le déplacement de la production et des subventions publiques vers le secteur privé, à hauteur de 80 %, en lien à la préséance de la logique du profit et l'accélération des mécanismes de l'offre et de la demande dans ce secteur. Depuis les années 2000, les transformations suivent la même tendance lourde et même s'accélèrent : dépérissement des réseaux publics, compressions budgétaires et inaction des gouvernements.

En plus des impacts directs dont elles ont fait état, un secteur aussi déréglementé rend presque impossible la tâche d'identifier qui doit être responsable de l'équité en emploi, et ultimement, de l'équité des regards portés à l'écran. D'autant plus qu'aucune étude d'envergure ne s'est intéressée aux effets des restructurations de l'industrie télévisuelle québécoise sur l'égalité des chances.

---

<sup>156</sup> Thynne, p. 8.



En proposant de lier la question des pratiques et représentations des femmes avec celle des transformations des médias, le *circuit de la culture* nous a amené à concevoir les réalisatrices comme des productrices de formes culturelles significatives. À l'aide des tensions régulation/production et production/représentation, nous avons pu articuler les niveaux macro et micro de la création d'un artefact télévisuel, c'est-à-dire la manière dont les transformations profondes de l'industrie de la télévision au Québec agissent sur le travail des femmes réalisatrices, et comment ces dernières, à leur tour, influencent les contenus et représentations.

Dans cette chaîne de fabrication de sens, traversée par des idéologies dominantes et hégémoniques, les réalisatrices nous sont apparues très vulnérables à la ghettoïsation dans des sphères typiquement féminines, loin du pouvoir, de l'argent et des espaces de création. D'autant plus que les bouleversements économiques récents tendent à durcir certaines corrélations sur le *circuit de la culture*, dont celle associant les femmes à un risque accru sur le plan artistique. Ce faisant, elles se retrouvent de plus en plus « ségréguées », et les chasse-gardée se raffermissent.

Or, elles semblent parfois bien s'accommoder du fait de se retrouver majoritairement dans les niches « à contenu », malgré les piètres conditions de travail, le peu de prestige et les minces cotes d'écoute. Certaines disent même s'identifier à une télévision plus sociale et humaniste, plus éloignée de la *chaîne de manutention* propre aux variétés et autres télé-réalité. Mais on peut s'interroger à savoir si laisser aux réalisateurs les créneaux de la fiction, du multicam et de la publicité est une stratégie défendable vers l'atteinte d'une plus grande équité à l'écran. Une chose est sûre, s'être approprié les questions de contenu était certainement une bonne façon de progresser professionnellement, et dans la foulée, de valoriser leur métier.

Nous avons également remarqué, au fil des tables rondes et des prises de parole, que nous avons affaire à des témoins privilégiées des questions de pouvoir au sein de la culture. Ces femmes vivent au quotidien, sans toutefois oser les nommer, les contrecoups sournois des systèmes capitaliste et patriarcal encouragés et reproduits par cette industrie culturelle. Voulant rarement s'afficher comme féministe et à des kilomètres de se considérer anticapitalistes, leurs préoccupations concernant la piètre programmation, la précarisation de leur profession et la discrimination dont elles font quotidiennement les frais, nous les ont dépeintes comme des sujets extrêmement pertinents pour comprendre les divers mécanismes de domination et de reproduction au sein de la culture. Souvent critiques, elles ont d'ailleurs créé avec le temps tout une série de contournements et d'inventions pour mieux s'adapter et progresser dans le milieu, notamment pour gagner en confiance, chercher les contrats, contrecarrer le *boy's club* et articuler le travail et la famille.

Au final, puisque la télévision est l'une des conditions d'existence du Québec moderne, de la conscience de soi et de l'autre, il nous apparaît impératif de s'inspirer de l'héritage de l'École de Birmingham et de travailler à ce que la télévision (re)devienne un espace culturel ouvert, diversifié et progressiste, tant au plan de l'accessibilité, de la production, de la programmation, et ultimement, des représentations.

## ANNEXE A

### RÉSUMÉ DU PROFIL SOCIODÉMOGRAPHIQUE DES RÉALISATEURS ET RÉALISATRICES



**Groupes d'âge :** il y a près de deux fois plus de réalisateurs de 50 ans et plus que de réalisatrices du même âge (30 % vs 17 %).

**Scolarité :** Les femmes demeurent en tête de peloton et creusent légèrement l'écart avec leurs collègues masculins. En 2011, ce sont maintenant 80 % des réalisatrices qui ont un diplôme universitaire (65 % un baccalauréat et 15 % une maîtrise) comparativement à 65 % des réalisateurs (60 % un baccalauréat et 5 % une maîtrise).

**État civil :** En 1995, 14 % des réalisatrices étaient célibataires. Aujourd'hui, ce taux a réellement explosé : elles constituent maintenant 44 % de l'échantillon des répondantes.

**Situation familiale :** Aujourd'hui, la situation majoritaire pour les réalisateurs est d'avoir deux enfants (43 %), alors que pour les réalisatrices, c'est de ne pas en avoir (42 %). En 1995, les chercheuses concluent que la profession rend très difficile la maternité. Seulement 43 % des réalisatrices interrogées avaient des enfants vs 77 % des réalisateurs. Aujourd'hui, l'écart entre les hommes et les femmes est moins radical : 58 % des réalisatrices ont des enfants vs 70 % des réalisateurs (un écart de 12 % seulement).

**Situation d'emploi :** En 1995, la majorité des réalisatrices étaient pigistes ou contractuelles (64 %). Aujourd'hui, les chiffres viennent confirmer la précarisation du milieu qui s'est opérée depuis les années 1990 : 86 % des hommes sont maintenant pigistes ou contractuels (une hausse de 36 %), tandis que c'est le cas pour 85 % des femmes (une hausse de 21 %). En 1993, les réalisateurs étaient plus nombreux à bénéficier de la permanence que les réalisatrices (50 % vs 36 %). Aujourd'hui, la permanence est une situation extrêmement rare pour les deux sexes (8 % des hommes et 11 % des femmes).



**Situation d'emploi à Télé-Québec :** Les réalisatrices forment désormais 38 % des personnes embauchées, *vs* 23 % en 1994. Or, un réalisateur travaille davantage qu'une réalisatrice, en moyenne 5 semaines de plus par année.

**Employeurs :** À l'instar de la disparition de la permanence, les diffuseurs ne sont désormais plus l'employeur principal des réalisatrices et des réalisateurs. La proportion des hommes est passée de 72 % à 11 %, alors que celle des femmes, de 91 % à 14 %, pour une diminution remarquable de 77 %.

**Revenus :** Deux fois plus de réalisateurs (31 %) que de réalisatrices (16 %) gagnent 80 000 \$ et plus. Dans la catégorie des 100 000 \$ et plus, la courbe des réalisateurs s'est toujours maintenue entre 20 % et 30 % depuis 2002. Alors que pour les réalisatrices, ce n'est qu'en 2008 que la courbe passe le cap des 10 %. En moyenne, à travers les années, près d'un réalisateur sur quatre a gagné 100 000 \$ et plus, *vs* près d'une réalisatrice sur 10 seulement. Aussi, les hommes haut salariés sont en général plus vieux que les femmes de même condition, ils ont 30 % plus souvent des enfants, travaillent surtout dans le secteur des variétés, alors que les femmes haut salariées se retrouvent dans le secteur magazine.

**Genres télévisuels :** Trois fois plus d'hommes se retrouvent aujourd'hui dans le secteur des variétés (37 % *vs* 12 %), et deux fois plus dans celui des dramatiques (19 % *vs* 9 %). Dans ces deux secteurs réunis, la proportion de femmes n'a pas beaucoup augmenté avec les années (de 16 % en 1995 à 21 % en 2011). Cinq fois plus de réalisateurs travaillent en publicité. Le pourcentage de réalisatrices dans ce secteur extrêmement lucratif n'a pas bougé depuis près de 20 ans : il stagne à 2 %. Ce qui revient à dire qu'elles en sont absentes. Finalement, les deux secteurs de prédilection pour les femmes et les hommes sont toujours les deux mêmes : magazine et documentaire.

**Réalisation complète ou partielle :** En moyenne, les réalisateurs ont affirmé avoir réalisé de manière complète ou en coordination 72 % de toutes leurs productions en carrière, tandis que du côté des réalisatrices, il s'agit plutôt de 57 %.

**Réalisation en multcam :** En moyenne, chaque réalisateur a participé à 4,5 productions en multcaméra, alors que pour les réalisatrices, il est question de 1,6 production. 46 % des réalisateurs n'ont aucune production multcaméra à leur actif, alors que c'est le cas de 63 % des réalisatrices.

**Satisfaction à l'endroit du métier :** Le niveau de satisfaction est très élevé des deux côtés : 96 % des réalisateurs et 85 % des réalisatrices ont un niveau de satisfaction de 7, 8, 9 ou 10. Or, les réalisatrices donnent plus souvent une note inférieure à 7 sur 10 (16 % vs 6 %).

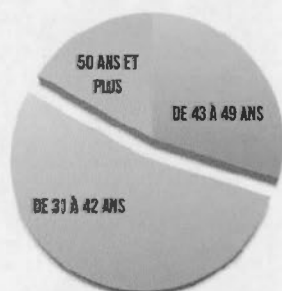
**Accès à la profession :** En 1995, près de 70 % des réalisatrices avaient débuté dans le milieu comme assistante. Aujourd'hui, elles l'ont fait dans une proportion de 52 %. En 2011, 58 % des hommes étaient passés par des métiers techniques avant d'être réalisateurs (le double de 1995). C'est le cas pour seulement 6 % des femmes.

## ANNEXE B

### PRÉSENTATION DE L'ÉCHANTILLON

FIGURES 1. PRÉSENTATION DE L'ÉCHANTILLON DES RÉALISATRICES

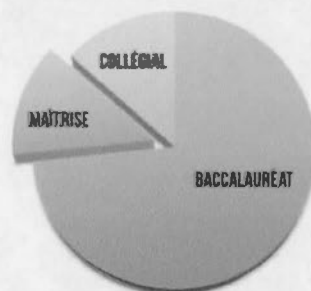
### GROUPE D'ÂGE



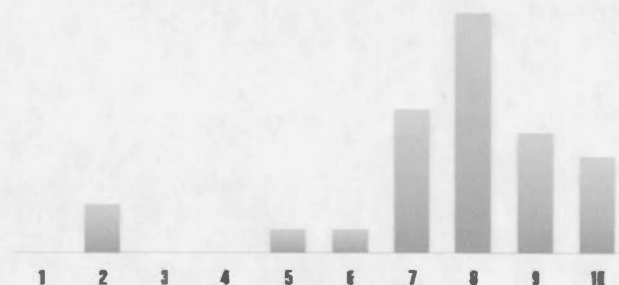
### STATUT D'EMPLOI



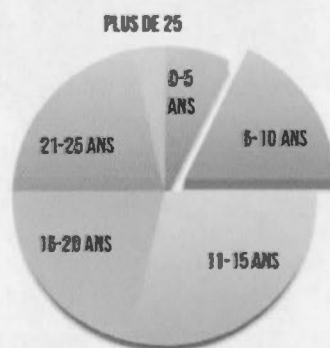
### NIVEAU DE SCOLARITÉ



### NIVEAU DE SATISFACTION



### ANNÉES D'EXPÉRIENCE



### REVENU

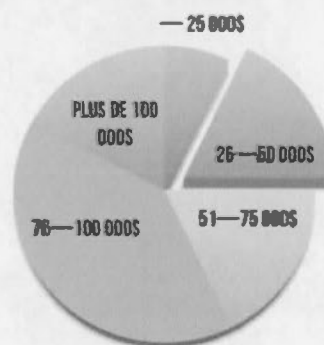




TABLEAU 1. PRÉSENTATION DÉTAILLÉE DE L'ÉCHANTILLON DES RÉALISATRICES

	GRUPE D'ÂGE	NIVEAU DE SCOLARITÉ	ANNÉES D'EXPÉRIENCE	STATUT D'EMPLOI	CATÉGORIE SALARIALE	SECTEURS PRINCIPAUX
RÉAL 1	DE 43 À 49 ANS	BACCALAURÉAT	DE 11 À 15 ANS	PIUSTE	DE 76 000 À 100 000 \$	MAGAZINE
RÉAL 2	50 ANS ET PLUS	MAÎTRISE	PLUS DE 25 ANS	PERMANENTE	PLUS DE 100 000 \$	MAGAZINE, INFORMATION, VARIÉTÉS
RÉAL 3	DE 31 À 42 ANS	COLLÉGIAL	DE 6 À 10 ANS	CONTRACTUELLE	DE 76 000 À 100 000 \$	MAGAZINE, VARIÉTÉS
RÉAL 4	DE 43 À 49 ANS	COLLÉGIAL	DE 11 À 15 ANS	CONTRACTUELLE	PLUS DE 100 000 \$	MAGAZINE
RÉAL 5	50 ANS ET PLUS	BACCALAURÉAT	DE 16 À 20 ANS	CONTRACTUELLE	DE 51 000 À 76 000 \$	MAGAZINE, PUBLICITÉ, DOCU
RÉAL 6	50 ANS ET PLUS	BACCALAURÉAT	DE 21 À 25 ANS	PIUSTE	DE 26 000 À 50 000 \$	DRAMATIQUE
RÉAL 7	DE 43 À 49 ANS	BACCALAURÉAT	DE 21 À 25 ANS	PIUSTE	DE 76 000 À 100 000 \$	MAGAZINE
RÉAL 8	DE 31 À 42 ANS	BACCALAURÉAT	DE 16 À 20 ANS	CONTRACTUELLE	DE 76 000 À 100 000 \$	MAGAZINE, VARIÉTÉS
RÉAL 9	DE 43 À 49 ANS	BACCALAURÉAT	DE 21 À 25 ANS	PIUSTE	PLUS DE 100 000 \$	DRAMATIQUE, JEUNESSE
RÉAL 10	DE 31 À 42 ANS	BACCALAURÉAT	DE 16 À 20 ANS	CONTRACTUELLE	DE 51 000 À 76 000 \$	DOCU
RÉAL 11	DE 43 À 49 ANS	BACCALAURÉAT	DE 16 À 20 ANS	PIUSTE	DE 76 000 À 100 000 \$	MAGAZINE
RÉAL 12	DE 43 À 49 ANS	BACCALAURÉAT	DE 21 À 25 ANS	PIUSTE	DE 76 000 À 100 000 \$	MAGAZINE, VARIÉTÉS
RÉAL 13	DE 43 À 49 ANS	BACCALAURÉAT	DE 21 À 25 ANS	PIUSTE	DE 76 000 À 100 000 \$	DOCU
RÉAL 14	DE 31 À 42 ANS	BACCALAURÉAT	DE 11 À 15 ANS	PIUSTE	DE 26 000 À 50 000 \$	MAGAZINE
RÉAL 15	DE 31 À 42 ANS	COLLÉGIAL	DE 11 À 15 ANS	PIUSTE	PLUS DE 100 000 \$	MAGAZINE, VARIÉTÉS
RÉAL 16	DE 31 À 42 ANS	BACCALAURÉAT	DE 11 À 15 ANS	PIUSTE	DE 76 000 À 100 000 \$	DRAMATIQUE
RÉAL 17	DE 43 À 49 ANS	BACCALAURÉAT	DE 21 À 25 ANS	PIUSTE	PLUS DE 100 000 \$	MAGAZINE
RÉAL 18	DE 31 À 42 ANS	BACCALAURÉAT	DE 16 À 20 ANS	CONTRACTUELLE	DE 51 000 À 76 000 \$	MAGAZINE
RÉAL 19	DE 31 À 42 ANS	BACCALAURÉAT	DE 6 À 10 ANS	PIUSTE	DE 51 000 À 76 000 \$	MAGAZINE, JEUNESSE
RÉAL 20	DE 31 À 42 ANS	COLLÉGIAL	DE 6 À 10 ANS	CONTRACTUELLE	MOINS DE 26 000 \$	MAGAZINE, VARIÉTÉS
RÉAL 21	DE 31 À 42 ANS	BACCALAURÉAT	DE 11 À 15 ANS	PIUSTE	DE 26 000 À 50 000 \$	MAGAZINE
RÉAL 22	DE 43 À 49 ANS	BACCALAURÉAT	DE 0 À 5 ANS	CONTRACTUELLE	DE 51 000 À 76 000 \$	VARIÉTÉS
RÉAL 23	DE 31 À 42 ANS	BACCALAURÉAT	DE 11 À 15 ANS	PIUSTE	DE 26 000 À 50 000 \$	DOCU
RÉAL 24	DE 31 À 42 ANS	MAÎTRISE	DE 16 À 20 ANS	PERMANENTE	DE 76 000 À 100 000 \$	MAGAZINE, INFORMATION
RÉAL 25	DE 31 À 42 ANS	BACCALAURÉAT	DE 6 À 10 ANS	PIUSTE	DE 26 000 À 50 000 \$	MAGAZINE, JEUNESSE
RÉAL 26	DE 31 À 42 ANS	BACCALAURÉAT	DE 11 À 15 ANS	PIUSTE	DE 51 000 À 76 000 \$	DRAMATIQUE, VIDEO-CLIP
RÉAL 27	DE 31 À 42 ANS	MAÎTRISE	DE 11 À 15 ANS	PIUSTE	MOINS DE 26 000 \$	DOCU
RÉAL 28	50 ANS ET PLUS	BACCALAURÉAT	DE 21 À 25 ANS	PIUSTE	DE 26 000 À 50 000 \$	DRAMATIQUE, DOCU
RÉAL 29	DE 31 À 42 ANS	BACCALAURÉAT	DE 16 À 20 ANS	PIUSTE	PLUS DE 100 000 \$	DOCU, PUBLICITÉ
RÉAL 30	50 ANS ET PLUS	MAÎTRISE	DE 16 À 20 ANS	PERMANENTE	DE 76 000 À 100 000 \$	VARIÉTÉS, DOCU

## BIBLIOGRAPHIE

### MONOGRAPHIES

BATTAGLIOLA, Françoise, 2008, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte, Coll. « Repères », 121 p.

BEAUCHAMP, Colette, 1987, *Le silence des médias. Les femmes, les hommes et l'information*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 281 p.

BÉLANGER, Anouk, 2013, « Comprendre et repenser le capitalisme par la culture : L'œuvre de Raymond Williams », dans Dupuis-Déri, Francis (dir.), *Par-dessus le marché ! Réflexions critiques sur le capitalisme*, Montréal, Écosociété, 272 p.

BROOKS, Ann, 1997, « Chapitre 5. The 'Landscape of Postfeminism'. The intersection of feminism, postmodernism and post-colonialism », dans *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, Londres, Routledge, 240 p.

BROWN, Mary Ellen, 1990, *Television and Women's Culture. The Politics of the Popular*, Newbury Park (CA), Sage Publications, 256 p.

BRUN, Josette et Estelle Lebel, 2009, « Parole aux téléspectatrices, place au féminisme : la 1500<sup>e</sup> émission de *Femme d'aujourd'hui* et les francophones du Québec et du Canada en 1973 », *Le Temps des médias*, no. 12, p. 78-89.



BRUNSDON, Charlotte et Lynn Spigel, 2007, *Feminist Television Criticism: A Reader*, Oxford, Open University Press, 370 p.

BYERLY, Carolyn M. et Karen Ross, 2006, *Women and media : a critical introduction*, Malden (MA), Blackwell, 293 p.

DOW, Bonnie J., 1996, *Prime-Time Feminism: Television, Media Culture, and the Women's Movement Since 1970*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 224 p.

GOODWIN, Pete, 1998, *Television under the Tories: Broadcasting Policy 1979–1997*, Londres, BFI Publishing, 186 p.

HALL, Stuart (ed), 1997, *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage, 408 p.

JOHNSON, Merri Lisa, 2007, « Introduction : Ladies love your box : the rhetoric of pleasure and danger in feminist television studies », dans *Third Wave Feminism and Television: Jane Puts It in a Box.*, Londres, I.B. Tauris & Co Ltd, 224 p.

JONES, Amelia (dir.), 2010, *The Feminism and Visual Culture Reader, second edition*, Londres, Routledge, 736 p.

LACROIX, Jean-Guy, 1992, *Septième art et discrimination : le cas des réalisatrices*, Montréal, VLB, 228 p.

LEVER, Yves, 1988, « Vers la maturité: les femmes derrière la caméra », dans *Histoire générale du cinéma*, Montréal, éditions du Boréal, p. 307-312.

- LUXEMBURG, Rosa, 1925, *Introduction à l'économie politique* (1907-1917), Les classiques des sciences sociales, URL : [www.classiques.uqac.ca](http://www.classiques.uqac.ca)
- MARTIN, Michèle et Serge Proulx, 1995, *Une télévision mise aux enchères. Programmmations, programmes, publics*, Québec, Télé-université, Coll. « Communication et société », 298 p.
- MÉAR, Annie, 1980, *Recherches québécoises sur la télévision*, Laval, Saint-Martin, 210 p.
- MEEHAN, Eileen R. et Ellen Riordan (ed), 2002, *Sex and Money: Feminism and Political Economy in the Media*, University of Minnesota Press, 328 p.
- MOEGLIN, Pierre et Gaëtan Tremblay, 2005, *L'avenir de la télévision généraliste*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Communication et civilisation », 251 p.
- MOSCO, Vincent, 2009, « Chapitre 1 : Overview of the political economy of communication » , dans *The Political Economy of Communication*, London, 2e édition, Sage, 280 p.
- MULVEY, Laura, 2004, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Film Theory and Criticism : Introductory Readings, Sixth Edition*, Leo Braudy et Marshall Cohen (dir.), Oxford University Press, 960 p.
- RIORDAN, Ellen, 2002, « Chapitre 1 : Intersections and New Directions: on Feminism and Political Economy », dans *Sex and Money: Feminism and Political Economy in the Media*, University of Minnesota Press, 328 p.



OLIVESI, Stéphane, 1998, *Histoire politique de la télévision*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 320 p.

POINDEXTER, Paula, Sharon Meraz et Amy Schmitz Weiss (dir.), 2008, *Women, men, and news : divided and disconnected in the news media landscape*, New York, Routledge & Francis group, Coll. « LEA's communication series », 356 p.

RABOY, Marc et Geneviève Grimard, 2000, *Les médias québécois presse, radio, télévision, inforoute*, Montréal, G. Morin, 409 p.

TORONTO WOMEN IN FILM AND TELEVISION, 1991, « Nouvelle approche, L'avenir des femmes dans l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada », University of Toronto Press, 192 p.

WILLIAMS, Raymond, 2003, *Television as a technology and a cultural form, 3rd edition*, Londres, Routledge, 192 p.

ZOONEN, Liesbet Van, 1994, *Feminist Media Studies*, Londres, Sage Publications, 173 p.

## PÉRIODIQUES

ALHASSAN, Amin, 2007, « The Canonic Economy of Communication and Culture: The Centrality of the Postcolonial Margins », *Canadian Journal of Communication*, vol. 32, p. 103-118.

ANTCLIFF, Valerie, 2005, « Broadcasting in the 1990s : competition, choice and inequality ? », *Media, Culture & Society*, Londres, Sage Publications, vol. 27(6), p. 841-859, [mcs.sagepub.com](http://mcs.sagepub.com).

- ARMSTRONG, Pat et Patricia Connelly, 1989, « Feminist Political Economy : An Introduction Studies in Political Economy », *Studies in Political Economy*, vol. 30, p. 5-12
- BAEHR, Helen, 1981, « Women's Employment in British Television : Programming the Future ? », *Media, Culture & Society*, vol. 3, p. 125-134, mcs.sagepub.com.
- BEAUCHAMP, Colette et Estelle Lebel, 1994, « Moitié moitié sur les écrans: de l'attribution des fonds public dans l'industrie audiovisuelle », *Recherches féministes*, vol. 7, no. 2, p. 95-113, erudit.org.
- BIELBY, Denise D., 2009, « Gender inequality in culture industries: Women and men writers in film and television », *Sociologie du travail*, no. 51, p. 237-252, sciencedirect.com.
- BIELBY, Denise D. et William T. Bielby, 1994, « All Hits Are Flukes: Institutional Decision-making and the Rhetoric of Network Prime-time program development », *American Journal of Sociology*, vol. 99, no. 5, p. 1287-1313, jstor.org.
- BIELBY, Denise D. et William T. Bielby, 1996, « Women and Men in Film: Gender Inequality among Writers in a Culture Industry », *Gender and Society*, vol. 10, no. 3, p. 248-270, jstor.org.
- BLAIS, Mélissa, Laurence Fortin-Pellerin, Ève-Marie Lampron et Geneviève Pagé, 2007, « Pour éviter de se noyer dans la (troisième) vague : réflexions sur l'histoire et l'actualité du féminisme radical », *Recherches féministes*, vol. 20, no. 2, p. 141-162, erudit.org.

- CORSET, Pierre, Monique Sauvage, Joëlle Perillat et Philippe Mallein, 1993, « Sociologie d'un corps professionnel : les réalisateurs de télévision, *Réseaux*, vol. 11, no. 2, p. 27-38, [persee.fr](http://persee.fr).
- DAUNE-RICHARD, Anne-Marie et Anne Devreux, 1992, « Rapports sociaux de sexe et conceptualisation sociologique », *Recherches féministes*, vol. 5, no. 2, p. 7-30, [erudit.org](http://erudit.org).
- DELPHY, Christine, 1982, « Un féminisme matérialiste est possible », *Nouvelles Questions Féministes*, no. 4, p. 50-86, [jstor.org](http://jstor.org).
- DEMERS, Frédéric, 2003, « Sur l'historiographie de la télévision au Québec et le pesant récit de la révolution tranquille », *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 3, no. 2, p. 233-267.
- DESMEULES, Marcelle, 1989, « Les stéréotypes sexuels et la politique de réglementation de la radiotélédiffusion canadienne », *Les cahiers de recherche du GREMF*, Groupe de recherche multidisciplinaire féministe, Université Laval, vol. 34, 67 p.
- KERGOAT, Danièle (dir.), 2002, « Travail des hommes/travail des femmes – Le mur invisible », *Cahiers du genre*, vol.1, no. 32, 206 p., [cairn.info](http://cairn.info).
- LAUZEN, Martha M. et David M. Dozier, 2002, « Equal Time in Prime Time? Scheduling Favoritism and Gender on the Broadcast Networks », *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, vol. 46, no. 1, p.137-153, [tandf.co.uk/journals/HBEM](http://tandf.co.uk/journals/HBEM).



LEBEL, Estelle, 1992a, « Jean-Guy Lacroix : Septième art et discrimination », *Recherches féministes*, vol. 5, no. 2, p. 198-201, erudit.org.

LEBEL, Estelle et Marguerite Lavallée, 1996, « Création, maîtrise technique et gestion : les réalisatrices de télévision au Québec », *Recherches féministes*, vol. 9, no. 1, p. 57-80, erudit.org.

LEBEL, Estelle, 1999, « Margaret Gallagher : L'emploi des femmes dans les médias : une histoire inachevée », *Recherches féministes*, vol. 11, no. 2, p. 202-204, erudit.org.

LEBRUN, Josette et Estelle Lebel, 2009, « Parole aux téléspectatrices, place au féminisme : la 1500<sup>e</sup> émission de *Femme d'aujourd'hui* et les francophones du Québec et du Canada en 1973 », *Le temps des médias*, no. 12, p. 78-89, cairn.info.

MATTELART, Michèle, 2003, « Femmes et medias. Retour sur une problématique », *Réseaux*, no. 120, p. 23-51, cairn.info.

MCLAUGHLIN, Lisa, 1999, « Beyond "Separate Spheres": Feminism and the Cultural Studies/Political Economy Debate », *Journal of Communication Inquiry*, vol. 23, no. 4, p. 327-354.

SAINT-JEAN, Armande, 2000, « L'apport des femmes au renouvellement des pratiques professionnelles : le cas des journalistes », *Recherches féministes*, vol. 13, no. 2, p. 77- 93, erudit.org.

THYNNE, Lizzie, 2000, « Women in Television in the Multi-Channel Age », *Feminist Review*, no. 64, p. 65-82, jstor.org.

## ÉTUDES ET MÉMOIRES

AUDET, Marielle, 2008, « La place des femmes dans l'octroi de l'aide financière des programmes d'aide en cinéma et en production télévisuelle », SODEC, 61 p.

AUDET, Raymonde, 1995, *Les réalisatrices à la télévision francophone québécoise*, Québec, Cahiers de recherche du GREMF, Université Laval, cahier 66, 121 p.

BEEAMAN, Jennifer, Thérèse Belley, Martine Cuerrier et Nathalie Goulet, 2005, « Les femmes et le marché de l'emploi : la situation professionnelle et économique des Québécoises », Comité Aviseur Femmes, 62 p.

Centre d'études sur les médias (CEM) – Université Laval, 2011, « Portrait de la télévision au Québec » (mis à jour en novembre 2011), [www.cem.ulaval.ca](http://www.cem.ulaval.ca).

CONSEIL DE LA RADIODIFFUSION ET DES TÉLÉCOMMUNICATIONS CANADIENNES, 2010, Rapport de surveillance du CRTC sur les communications, 178 p.

DESCARRIES, Francine et Marie-Julie Garneau, 2008, « La place des réalisatrices dans le financement public du cinéma et de la télévision au Québec (2002-2007) », Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec et Institut de recherche en études féministes de l'UQAM.

DUBOIS, Judith, 1988, « Les femmes et l'information. Étude statistique de la place des femmes dans les médias québécois », *Communication/Information*, vol. 9, no. 2, Université laval, p.111-122.

GALLAGHER, Margaret, 1987, *L'emploi et l'action positive pour les femmes dans les organisations de télévision des États membres de la CEE*, Bruxelles, Luxembourg: Commission des Communautés européennes.

GALLAHER, Margaret, 1991, *Men and Women in Broadcasting: Equality in the 90s?* Geneva: European Broadcasting Union.

GARNEAU, Marie-Julie, 2010, « Hors champ : la marginalisation des femmes québécoises devant et derrière la caméra », *Les cahiers de l'IREF*, no. 21, Université du Québec à Montréal et Institut de recherches en études féministes, 110 p.

LEBEL, Estelle, 1992b, « Il faut toujours inventer : méthodologie de recherche sur les réalisatrices à la télévision francophone québécoise », communication, *Congrès de l'ACFAS*, Université de Rimouski.

LEBEL, Estelle, 1998, « Présence des réalisatrices à la télévision francophone québécoise : répertoire des émissions 1952-1992 », Montréal, Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec, 308 p.

LE GOFF, Jean-Pierre, Johanne Brunet, Charles Davis, Daniel Giroux et Florian Sauvageau, 2011, « La production télévisuelle canadienne indépendante : aides financières, diffusion et écoute », Centre d'études sur les médias, 97 p., [www.cem.ulaval.ca](http://www.cem.ulaval.ca).

PEAT, MARWICK, STEVENSON & KELLOGG, 1990, « Aperçu statistique des femmes dans l'industrie du cinéma et de la télévision au Canada », Toronto, Foundation for Toronto Women in Film and Video, 197 p., google books.